GIAMBATTISTA CROVATO

LA DRAMMATICA A VICENZA
nel cinquecento

Arnaldo Forni Editore

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/ladrammaticavice0000giam

BIBLIOTHECA DRAMATICA

Collana diretta da Giuseppe Vecchi
dell'Università degli Studi di Bologna

N. 1

Tiratura limitata a 300 esemplari

Ristampa dell'edizione di Ascoli Piceno, 1894

GIAMBATTISTA CROVATO

LA DRAMMATICA A VICENZA

NEL CINQUECENTO

ARNALDO FORNI EDITORE

Ristampa anastatica dell'edizione di Ascoli Piceno.

A

GUIDO MAZZONI

INSIGNE MIO MAESTRO

OFFRO CON ANIMO RICONOSCENTE

AL LETTORE,

Lontano dalla famiglia, ne' ritagli di tempo concessimi dall' insegnamento, ho cercato nello studio della patria letteratura quel conforto che solo, anche ne' momenti più difficili, può assopire temporaneamente desiderî incompiuti e dolci rimembranze di giorni più serenamente trascorsi. E ora, frutto di pazienti ricerche e di non sempre piacevoli letture, presento al giudizio del pubblico questo modestissimo lavoruccio, invocando, anche nella eventuale omissione di qualche nome non ricordato dagli scrittori di cose patrie, la benevolenza soprattutto di quanti non credessero di accettare, in tutto o in parte, le mie osservazioni sui singoli componimenti drammatici, da me esaminati. Saró, nondimeno, pago se l' affetto, ch' io nutro per la cittá natia, varrá ad attenuarmi le meritate censure.

DOTT. GIAMBATTISTA CROVATO.

Sulmona, Luglio 1894.

Vicenza, patria di non pochi illustri letterati, occupa, soprattutto nel cinquecento, un posto ragguardevole anche nella storia della drammatica, e ad assicurarle tale onore basterebbe da solo Giangiorgio Trissino. Circa un secolo prima, e precisamente intorno al 1390, il vicentino Antonio Loschi, uno dei membri più noti della repubblica degli Umanisti, segretario del duca Gianmaria Visconti, nonchè, in seguito, d'una serie di Papi, aveva scritto in latino l'*Achille,* tragedia intessuta su di un argomento mitologico-storico, tolto da Darete frigio, scostandosi così dal suo predecessore Albertino Mussato della vicina Padova, il quale nella sua *Eccerinis,* in quest'inno della libertà padovana, come assai bene disse lo Zanella, (1) aveva preferito un argomento puramente storico. Ma dal Loschi al Trissino, o meglio nel quattrocento, la tragedia non ebbe numerosi cultori, sia perchè non rispondente all'indole naturale della maggior parte degli umanisti, sia per l'amore dimostrato dal nostro popolo in particolar modo per le *Rappresentazioni,* in cui predominava l'elemento realistico accoppiato

(1) *Scritti varii,* pag. 414, Firenze, 1877.

a quello romanzesco e fantastico, sia, infine, perchè il dramma possibilmente perfetto abbisogna, per svolgersi, di tempi e condizioni affatto speciali. A tutto questo s' aggiunga nei quattrocentisti, e, in parte, anche nei cinquecentisti, un concetto sulla tragedia ben diverso dal nostro, opinando essi che tale componimento drammatico, e così dicasi pure della commedia, per sè breve, dovesse coltivarsi e trattarsi soltanto come uno svago dello spirito, tanto necessario dopo i severi studi umanistici, tra tante noiose e sottili disquisizioni linguistiche. Così quanti se n'occuparono, ci lasciarono, in generale, una o, tutto al più, due produzioni, tanto per provarsi in qualche modo anche in quel genere di letteratura; di più, tali componimenti, spesso prodotto di giovanile fattura, anche perchè non si annetteva grande importanza a tale forma delle produzioni dell' ingegno, ci rivelano un freddo e costante lavorìo di studio riflesso, opera più d'eruditi che di poeti.

Nondimeno, alla tragedia classica fu preferita nel cinquecento la commedia in verso e in prosa, modellata da prima su Terenzio, tipo classico della lingua famigliare latina e della commedia, ma più tardi anche su Plauto, quando per gli studi umanistici si ebbero esatte cognizioni di tutti i lavori di questo commediografo latino.

Tali commedie, nonchè le tragedie di Seneca, furono anzi recitate a Roma, a Firenze, a Ferrara

e nelle accademie, già numerose, con tanto favore, che ben tosto fu abbandonata la lingua latina, allora tenuta la più adatta per esprimere il nostro pensiero, e rifatte in veste più o meno italiana, esse dilettarono anche gli uditori meno colti di quel secolo. Nè mancarono quindi i rifacimenti, modellati sugli scrittori latini, sennonchè, intorno al 1520, poco dopo il trionfo del volgare, alla latina fu del tutto sostituita la lingua italiana e alle commedie di Plauto e di Terenzio, recitate più di rado, subentrarono nuove commedie, foggiate pure sulle latine, ma più confacenti alla natura e alle tendenze di molti umanisti, i quali, dirigendosi a una classe più estesa di lettori, non per questo, quanto a sostanza, rifuggirono dal triviale e dall'osceno, come, da prima, nelle latine avevano svolte storie di lenocinio e di seduzione.

TRAGEDIA D'IMITAZIONE CLASSICA

E SACRE RAPPRESENTAZIONI.

A *Giangiorgio Trissino* (1478-1550), cieco ammiratore dell'arte greca e de' greci modelli imitatore religiosissimo, spetta il vanto, a trentasei anni, d'aver scritta la prima tragedia regolare italiana, quando la commedia noverava già numerosi cultori. Non mancavano però vari e precedenti tentativi, e tra questi basti ricordare i più noti, lo *Iemsale* (1) del Dati e l'*Orfeo* del Poliziano, argomenti profani svolti in lingua volgare, ma essi, benchè l'elemento cristiano sia sostituito dal classico, conservano distinto il carattere di una *Rappresentazione* recitata al pubblico, come tante altre produzioni secondarie drammatiche di quel tempo, sicchè non possono considerarsi vere e proprie tragedie, scritte cogli intendimenti classici de' tragici posteriori. Probabilmente da esse, con la scelta di soggetti più graditi al pubblico scettico, si

(1) *Hiempsal* del Dati — studio del Rossi in *Giornale storico della lett. ital. XIII*, 148, n. 3.

sarebbe svolta la tragedia d' origine puramente popolare e italiana, se non fosse sopravvenuta l'imitazione classica. Così pure tentativi, anzichè tragedie, elaborati, comunque, in modo da discostarsi alquanto dalle numerose *Rappresentazioni* profane sono la *Virginia* di Bernardo Accolti, desunta dalla novella IX^a^ della giornata III^a^ del *Decameron*, recitata nel gennaio 1494 per le nozze di Antonio Spanocchi a Siena, e la *Panfila*, tragedia, così chiamolla l' autore, di Antonio Cammelli, tratta dalla novella di Ghismonda e Guiscardo (Dec. IV. 1.) la quale produzione drammatica fu rappresentata a Mantova nella quaresima del 1499, sur un teatro di legno, eretto, come afferma il Quadrio, nella piazza di Ercole 2°, a cui è dedicata. Quest' ultima tragedia, di cui non fanno cenno nè il Fontanini, nè il Riccoboni, nè il Baretti, nota soltanto per il titolo al Crescimbeni, è divisa in cinque atti, con cori estranei allo svolgimento dell' azione, ma, come osserva il Gaspary è abbastanza triviale e le persone vi parlano e agiscono come ridicole marionette. (1) Più importante per questo studio sembrerebbe, almeno dal titolo, la *Sofonisba* di Galeotto del Carretto, monferrino, mandata dall' autore nel 1502 alla marchesa Isabella di Mantova. Indubbiamente anche questo poeta, come altri letterati trattarono in verso le guerre puniche o qual-

(1) Gaspary — *Storia della lett. ital.* (traduzione del Rossi) vol. 2ª parte I., pag. 202.

che episodio di esse, ne riconobbe soprattutto nella seconda, e con molta ragione, perchè la nazione latina non si trovò mai in lotta più tremenda per salvare sè stessa, il momento più splendido della grandezza e potenza romana, sicchè scelse un episodio di quell' argomento celebrato nei loro poemi e da Silio Italico e dal Petrarca. Ma il soggetto non fu svolto dal marchese di Savona con necessaria perizia; la favola procede lentamente con una serie lunghissima di atti, che possono considerarsi, con vari criteri, da quindici a venti, e la scena, contro le regole aristoteliche, balza d' improvviso da Cartagine a Roma. Del resto, più che una tragedia, fu sempre considerata dai nostri letterati un dialogo allegorico in ottava rima, conosciuto forse dal Trissino soltanto dopo la pubblicazione della propria tragedia, se esso pure fu stampato la prima volta nel 1524 a Venezia.

A ragione quindi la *Sofonisba* dell' illustre vicentino fu detta la prima tragedia regolare italiana, nella quale l' autore, abbandonando la mitologia, trasse, a maggior suo merito, la tragedia nel dominio della storia. Ecco, brevemente, l' intreccio del notevole lavoro: Massinissa, figliuolo di Gala, già re de' Massuli, e Siface, re de' Numidi, avevano stretta alleanza, a' danni di Cartagine, con Cornelio Scipione, l' affricano. Ma Asdrubale di Gisgone, acerrimo nemico dei Romani, per costringere Siface a sciogliersi dall' alleanza di quest' ulti-

mi, gli diede in sposa la figlia bellissima, Sofonisba, mentre l'aveva già promessa a Massinissa. Da ciò ebbe origine il fiero odio di costui contro Asdrubale e Siface, accresciuto vieppiù dal desiderio ardente di riconquistare il regno paterno, passato in potere del duce cartaginese. Si valse Cornelio di tali discordie, e, coll'aiuto della cavalleria di Massinissa, riportò splendida vittoria sugli alleati nemici, facendo prigioniero lo stesso Siface. Sofonisba, sposa di questo re sfortunato, atterrita alla notizia della sconfitta, si chiude nel palazzo reale di Cirta, capitale della Numidia, disperando della propria salvezza, allorchè il temuto nemico per le mura diroccate penetra nella città. Difilato Massinissa si presenta alla reggia e si trova al cospetto della bella regina, la quale caldamente lo prega di ucciderla sull'istante o di salvarla dall'ira degli odiati romani, i quali l'avrebbero tratta schiava a Roma, per ornare il trionfo di Scipione. Il fiero figlio di Gala, perdutamente invaghito della amata prigioniera, dopo un lungo e affettuoso dialogo, le promette di salvarla e, anzi, poco dopo la sposa all'insaputa del duce romano. Ma Cornelio Scipione, rigido osservatore delle leggi, venuto a conoscenza di tale unione, disapprova l'operato di Massinissa e lo esorta di mandare tosto Sofonisba a Roma, promettendogli di adoprarsi per la salvezza di lei. Non volendo mancare alla promessa, giurata alla sposa, nè potendo in altro modo sal-

varla, Massinissa manda alla regina un veleno, cui ella, raccomandato con calde preghiere il figlio a Erminia, bevve tranquillamente, spirando quindi, bianco-vestita, sul talamo nuziale.

Evidentemente la favola non potrebbe essere più adatta a un argomento tragico per il carattere diverso dei personaggi, per l'intreccio interessante dei fatti, per lo svolgimento delle più forti passioni, e, in vero, il poeta si studiò di svolgere con particolare amore questa tragedia. Ci ha dato così nella protagonista una figura felicemente indovinata e, per quanto egli qua e là abbia voluto opportunamente far risaltare la delicatezza e la nobiltà di affetti della infelice regina, pure ci ha delineato, nello stesso tempo un fiero tipo di donna, che fino all'ultimo non dispera della propria salvezza, e solo nell'estremo momento all'ignominia della servitù preferisce la morte. Di fatti, i tristi presentimenti e le angoscie, che erompono dal cuore di Sofonisba la notte precedente all'assalto di Cirta, il dialogo con Erminia, la fiducia di lei nella divinità, contrapposti al dialogo da lei fieramente sostenuto con Massinissa, esplicano il vero carattere di questa donna, mite e delicata negli affetti più dolci, fiera e inflessibile contro l'odiato nemico. Nè potrebbe rivelarsi più nobile e generosa quando, senza una lagrima o un sospiro, bianco-vestita, bevve coraggiosamente il veleno, inviatole dal novello sposo, nel cui amore ella, appena ventenne,

fidava di trovare quella felicità invano sperata nell' infauste sue prime nozze. Solo un pensiero la opprime, l' avvenire del figlio, cui ella, placidamente spirando sulle braccia di Erminia, con tenere parole raccomanda alle cure di questa e delle sue ancelle, che mute e afflitte, affollate intorno alla morente, assistono agli ultimi momenti della vita della loro regina, la quale inutilmente si sforza di vedere, sul punto di spirare, il figliuoletto per la ultima volta.

Senza dubbio, il Trissino, quando creò questo personaggio, aveva presenti copiose reminiscenze di tragedie greche; ma, in particolar modo, gli servì di modello la bella Alcesti, sposa di Admeto, splendidamente trattata da Euripide, nella omonima tragedia. Alcesti, in quella bellissima produzione drammatica, muore vittima per la salvezza dell' amato sposo, perchè così voleva il fato, mentre Sofonisba muore per non cadere nelle mani dei Romani che il padre avevale, ancor tenera, insegnato di odiare; ma l' una e l' altra co' più delicati sentimenti s' accingono all' estremo passo, impavide affrontando la morte.

Dice al coro l' ancella nell' *Alcesti:* (1)

. . . . . Poi che sentì l' estremo
Giorno venirne, le candide membra
Lavò in acque di fonte; indi traendo

(1) Traduzione di Felice Bellotti.

Fuor dell'arche di cedro un vestimento
E vaghi fregi, si fe' tutta adorna;
Indi a Vesta dinanzi orando disse:
Dea, poi ch'io vo sotterra, a te mi prostro,
E chiedo ultima grazia. Abbi tu cura
Degli orfani miei figli; e all'un congiungi
Una sposa diletta, e dona all'altra
Nobile sposo; e non avvenga ad essi,
Come alla madre lor, d'un' immatura
Morte morir; ma nella patria terra
Chiudan compiuta, avventurosa vita.
Disse, e tutti gli altari entro la reggia
Visitò, coronò, vi fe' preghiera,
E di fronda di mirto li cosparse;
Nè piangea, nè gemea; nè ancor l'instante
Morte il florido volto a lei mutava.
Ma nella stanza marital di tratto
Ed al letto slanciandosi, in gran lagrime
Prorompe, e sclama: Oh letto, ov'ebbi sciolto
Da quell'uomo, per cui muoio, il virginale
Mio cinto, addio! Non t'odio, no: funesto
A me sola tu sei; chè te tradire
E il mio sposo io non posso, e per voi muoio.
Te qualch'altra otterrà, non più pudica,
Più fortunata forse. — E il bacia, e sopra
Vi s'abbandona, e tutto lo fa molle
Con la piena degli occhi. Alfin di piangere
Sazia, sorge dal letto, dalla stanza
Esce, e più volte vi torna, e si getta
Sul letto ancora. I figli dalla vesta
Della madre pendenti, anch'essi piangono:
Ella li prende su le braccia, e or l'uno
Stringe al petto, ed or l'altro, come in atto
Di lasciarli per sempre. (Epis. 1.ª)

E nella *Sofonisba* la serva narra al coro:

Come uscì Massinissa, la regina
Fe' nel palazzo suo tutti gli altari
Ornar di nuovo d'edere e di mirti;
Ed in quel mezzo le sue belle membra
Lavò d'acqua di fiume, e poi vestille
Di bianche, adorne, e preziose veste;
. . . . . .
E posta quella giù, prese il canestro
Con altre oblazïoni, e se n'andoe
Pur là, dov'era volta, e inginocchiata
Disse divotamente este parole:
O regina del cielo, anzi ch'io muoia,
(Il che sarà, prima che 'l sol si corchi)
Io son venuta a farvi questi doni,
E quest'ultimi prieghi assai diversi
Da quei ch'io dovea far poco davanti.
Or io vi priego, se vi fu mai grata
Alcuna oblazïon, ch'io v'abbia offerta,
E se mai cura d'Africa vi punse,
Che vi piaccia servar questo mio germe,
Il quale e senza padre e senza madre
Riman, prima che giunga al second'anno;
E fatel uscir poi di servitude,
Non già come n'esco io, ma più felice:
E gli anni, che son tolti a la mia vita,
Siano giunti a la sua; tal ch'e' s'allievi
Colonna a l'infelice suo legnaggio.
. . . . . .
. . . . . .
E postasi a seder sopra il suo letto,
Sospirò forte, e disse: O letto mio,
Ove deposi il fior della mia vita,
Rimani in pace; da quest'ora innanzi

Dormirò ne la terra eterno sonno.
D'indi rivolta al figlio che piangea,
Ne 'l prese in braccio, e disse: O figliolino,
Tu non conosci in quanto mal tu resti;
E nel conoscer poco è ben dolcezza.
Dio ti faccia di me più fortunato,
E di tuo padre; a cui, se poi somigli
Nel resto, forse non sarai da poco.
E detto questo se lo strinse al petto,
E lo baciò teneramente in fronte,
E mentre ciò facea, la bella faccia
Di rugiadose lacrime bagnava. — (IV.° Epis.)

Pressochè cogli identici pensieri s' esprime il coro, che tosto segue e nell' *Alcesti* e nella *Sofonisba;* quindi, nella tragedia greca abbiamo il dialogo tra Alcesti e Admeto, tolto quasi letteralmente dal nostro poeta nella scena finale tra Sofonisba ed Erminia.

Alcesti Prendi a tal patto or dunque
Dalla mia mano i figli.
Admeto Amato dono
Di amata mano, a sì, li prendo
Alcesti A questi
Sii tu madre in mia vece.
Admeto Il vuol suprema
Necessità, poi che di te fian privi.
Alcesti Oh figli! quando è il maggior uopo a voi
Che in vita io sia, ne vo sotterra.
Admeto Ahi lasso!
Io che farò di te deserto?
Alcesti Il tempo
Ti calmerà. Chi più non vive è nulla.

Admeto Deh laggiù, per gli dei, deh trammi teco!
Alcesti Basta che sola io per te muoia.
Admeto Oh sorte,
Da qual moglie mi scevri!
Alcesti Ecco, già fosco
Si fa il guardo, e si aggrava.
Admeto Io son perduto,
Se m'abbandoni, o donna.
Alcesti Io . . . . non più viva . . . .
Già più nulla son io.
Admeto Leva la fronte.
Deh i figli tuoi, deh non lasciarli!
Alcesti A forza
Io li lascio . . . . Oh miei figli, ... addio, miei figli!
Admeto Guardali, deh! guardali in volto.
Alcesti Io . . . . muoio.
Admeto Ah che fai? m'abbandoni?
Alcesti . . . . Addio.
Admeto Me lasso!
Coro Ecco, passò. Non ha più sposa Admeto.

E nella *Sofonisba:*

Sofonisba Ma tu, sorella mia, primieramente
Prendi 'l mio figliuolin da la mia mano.
Erminia O da che cara man, che caro dono!
Sofonisba Ora in vece di me gli sarai madre.
Erminia Così farò, poichè di voi fia priva.
Sofonisba O figlio, figlio, quando più bisogno
Hai de la vita mia, da te mi parto.
Erminia Ohimè come farò fra tanta doglia.
Sofonisba Il tempo suol far lieve ogni dolore.
Erminia Deh lasciatemi ancor venir con voi!
Sofonisba Basta ben, basta de la morte mia.
Erminia O fortuna crudel, di che mi spogli!

. . . . . .

. . . . . .

Sofonisba I' non posso far altro, e son in via!
Erminia Alzate il viso a questo, che vi bacia.
Coro Riguardatelo un poco.
Sofonisba Ahimè, non posso!
Coro Dio vi raccolga in pace.
Sofonisba Io vado; addio . . . . .
Erminia Ohimè, ch'io son distrutta!
Coro Ell'è passata con soave morte.

. . . . . .

Non pare, invece, che il poeta, nella creazione di questo personaggio, avesse presente la figura di Ifigenia, quand'ella, sulla fine della omonima tragedia di Euripide, dà l'ultimo saluto alla madre e corre a farsi svenare per la grandezza della patria e per il buon esito della spedizione greca contro Troia.

Più evidenti sono i riscontri tra la *Sofonisba* e l'*Antigone* di Sofocle. Il dialogo, con cui il Trissino dà principio alla sua tragedia, tra Sofonisba e Erminia conserva qualche reminiscenza di quello tra Antigone e Ismene, pure al principio della tragedia greca. Anche le due protagoniste, fiera l'una davanti a Creonte, quanto l'altra al cospetto di Massinissa, presentano, per quanto concerne il loro carattere generoso e forte, non poche somiglianze. Dall'una parte Creonte, incurante delle minacce del figlio, che lo esorta a non cozzare contro la volontà divina, si oppone a Emone, che

vuole la salvezza della propria sposa Antigone; dall'altra Lelio consiglia Massinissa di non operare, a favore della sposa, contro le leggi e la volontà suprema del Senato e del popolo romano. Fiducioso eccessivamente di sè, troppo tardi Creonte, ravvedutosi, corre per salvare Antigone, ormai spenta; troppo tardi pure Massinissa, allontanatosi per impetrare la salvezza di Sofonisba, ritorna al talamo nuziale; il fato era compiuto.

Ma non solo Antigone e Sofonisba, bensì anche Ismene e Erminia, nonchè Emone e Massinissa sono caratteri molto somiglianti; se non che, alla morte delle rispettive spose, l'uno si uccide, l'altro, più debole nella tragedia trissiniana, sopporta umanamente la sciagura. Così in entrambe le produzione lo svolgimento dell'azione s'aggira sul contrasto tra la ragione di stato e i diritti naturali dell'amore e della famiglia.

Meno felicemente delineata dal Trissino è invece la figura di Massinissa. Questo impetuoso, caldo, ardente affricano, che, come appare dalla tragedia, più per amore che per desiderio di dominio, giura crudele vendetta a Siface e ai Cartaginesi, può benissimo, nell'impeto della passione, dimenticare il suo dovere di alleato romano, può giungere al punto di promettere e assicurare la salvezza alla donna amata, e di sposarla anche, contrariamente alle leggi romane; ma difficilmente si spiega come quest'uomo, così fred-

damente e umilmente sobbarcandosi al volere di Scipione, mandi tosto il veleno alla propria sposa e, avvenuta la sciagura, piangendo sulla sventurata sorte di Sofonisba, tanto facilmente si rassegni ai mali della vita, dopo aver esclamato nell' esodo:

> Il grave pianto, e 'l lamentar ch' udia,
> Mi fa molto temer che Sofonisba
> Abbia preso il veneno; onde, ohime lasso!
> Tardo giunto sarò nel suo soccorso.

Pare quasi, da ultimo, che l' ardente passione amorosa ceda a quella più forte di un governo sicuro e tranquillo, sotto la protezione di Roma. Massinissa, in fatto, quale ci è dato dalla storia, è un astuto politico, e appunto per questo, volendo il Trissino conservare la verità storica, abbellendo il carattere dell' eroe, chiaro risulta il contrasto che spicca in tale tragedia. Diversamente, del resto, non poteva rappresentarcelo il poeta, il quale, essendosi prefisso di seguire troppo ciecamente i greci modelli e i precetti aristotelici, e di fondere il vero storico col vero ideale, doveva, per necessità, darci un tipo, che non rispecchia esattamente nè l' uno nè l' altro vero. Così questo fiero affricano della storia, per l' unica ragione che i poeti devono rappresentare, secondo Aristotele, i caratteri delle persone migliori di quello che sono, diventa nell' esodo della tragedia trissiniana il saggio e rassegnato uomo, che, mutato assai dal Massinissa del prologo e degli episodi, senza che l' ef-

fetto di una violenta passione possa spiegare tale mutamento, fa il bene per il bene e quasi assume l'aspetto di sfortunato salvatore di Sofonisba. I caratteri degli altri personaggi secondari, sempre uguali a sè stessi dal principio alla fine dell'azione, sono, a compenso, egregiamente svolti; maestoso della parola e degli atti, generoso e umano Cornelio Scipione; mite e affettuosa Erminia, figura felicemente creata dal poeta.

Notevoli sono però le diversità esistenti nella tragedia trissiniana, raffrontata colla narrazione storica di Tito Livio (libro XXX; cap. 12), le quali furono prodotte delle ragioni esposte dal Trissino nella prefazione dell'opera sua; ma su ciò nessuno osò di muovere appunto al poeta, che non sempre può scrupolosamente osservare anche in tutti i particolari la verità storica, altrimenti l'arte pericolerebbe assai. Tito Livio afferma che fu Sofonisba ad allontanare Siface dall'alleanza dei Romani, mentre nella tragedia del Trissino ne fu istigatore Asdrubale, e la fanciulla, vittima di ragioni di stato, dovette quindi, contro la sua volontà, sposare Siface. Nè in questo componimento drammatico c'è il più piccolo accenno alla gelosia di Siface nel veder la donna amata in braccio al proprio emulo; nè Massinissa, alle parole di Scipione, si tinge di rossore, lasciando spuntare le lagrime agli occhi; nè, ritiratosi nella sua tenda, emette gemiti e sospiri. Quanto non può servire d'ammaestra-

mento, il poeta trascura, aggiungendo parecchio di suo, quando sia opportuno di riempire qualche lacuna; così, mentre Tito Livio non parla del figlioletto, d' altra parte il Trissino omette le parole che lo storico romano fa dire a Sofonisba poco prima di spirare « *Questo però gli dì* (a Massinissa) *che sarei morta con miglior fama, se non mi fossi rimaritata nel tempo stesso de' miei funerali* (c. XII.)

Anche il Petrarca, circa un secolo e mezzo prima del Trissino, aveva abbellito nel suo poema l' *Africa* lo splendido episodio di Sofonisba, superando di molto il poeta vicentino nella descrizione di questa figura di donna, perchè non s' era lasciato guidare dagli stessi criteri artistici di quest' ultimo, in cui, per la diversità di sentire, invano cerchiamo le forti e appassionate tinte, che caratterizzano i singoli eroi nel poema latino del cantor di Laura. Questi, anzi, nella poetica descrizione (1) in quaranta de' migliori suoi versi (*De Africa* l. V.) ci dipinge Sofonisba sovranamente bella, con espressioni tali, che ci richiamano alla mente molti luoghi del suo *Canzoniere*, ed è ella così fiera del suo amore, che mai Scipione lo potrebbe troncare. È veramente splendida anche la rappresentazione delle due anime congiunte all' altro mondo nella fantasia di Massinissa, quando questi nel suo soli-

(1) *De Africa* — per cura di Francesco Corradini — Padova, tip. del Seminario, 1874 — annotazioni al libro V.

loquio, tutto riboccante di passione, stabilisce di morire, in seguito al rifiuto ricevuto da Scipione di lasciar libera l'amata regina, la quale vinta aveva, alla sua volta, conquistato il vincitore.

Nè minore movimento poetico c'è nelle visioni di Sofonisba, la quale, all'ultimo momento, scaglia la sua terribile maledizione contro Scipione e la potente Roma: « Viva egli esule della patria; invecchi in lontane contrade solo e abbandonato da' suoi più fidi amici; nessuna dolcezza provi durante la vita, poichè tante gioie troncò a noi per sempre. » Invocata quindi la vendetta degli Dei su Roma e su tutta la discendenza del duce romano, bevve, alzando gli occhi al cielo, il veleno e muore da forte. Quanta diversità di concezione ne' due poeti! quale vera e sentita poesia nel Petrarca, mentre nel Trissino, spesso vanamente la si desidera.

In questa tragedia, compiuta entro il 1515, in italiano, perchè come l'autore afferma nella prefazione, potesse esser intesa da tutto il popolo, il Trissino volle conformarsi ai dettami aristotelici, e modellarsi sugli antichi greci, riproducendo scrupolosamente la struttura esteriore della tragedia attica e le parti, che Aristotele aveva chiamate di *quantità*. L'azione, in fatti, è una, intrecciata con *peripezie*, con *riconoscimenti* e con *patimenti;* è compiuta, e si svolge in un giro di sole. I personaggi forse non tutti hanno quella bontà, che Aristo-

tele raccomandava come prima qualità de' costumi, ma, in generale, essi sono, quanto a carattere, uguali a sè stessi; la protagonista eccita la compassione, e per un errore passa dalla felicità all' infelicità. Così pure della sentenza, posta tra le parti della tragedia e dal Trissino detta nella prefazione *ancella per gli ammaestramenti umani* largamente usò il poeta vicentino, che infarcì tutta l' opera sua di gravi massime morali, alternate, di frequente, con lunghe narrazioni, che nuocciono allo svolgimento delle singole passioni, soprattutto nei punti più salienti del dramma, dove esse sembrerebbero esser più vive. Nè questa produzione drammatica, precisamente come nell' antico teatro, presenta divisioni in scene e in atti, lavoro questo compiuto assai più tardi dal Maffei; ma il coro, in cui abbondano le reminiscenze di quelli dell'*Alcesti* e dell' *Antigone*, serve a distinguere le varie parti della tragedia, il prologo, gli episodi e l' esodo, offrendo così di tratto in tratto una pausa, una specie di distinzione in atti, nell' intermezzo dei quali, in mancanza di tale coro più lungo, si soleva dare nel cinquecento qualche spettacolo mimico-musicale, tanto aborrito nella propria *Poetica* dal Trissino.

Notevole è però nella *Sofonisba* l' uso del verso endecasillabo sciolto, a giudizio del Trissino *il migliore, il più nobile e il meno facile*, particolarmente nel prologo e negli episodi, mescolato, in alcuni

luoghi, nei dialoghi col coro, col settenario; rarissimo, del resto, libero in monometro. Già in « Due Epistole » del « Vago Filogeo » scritto dettato verso il 1380 e dedicato a Giorgio Cavalli, signore di S. Orso di Schio (1), come pure nel « Mare Amoroso » (2) troviamo, assai prima del Trissino, una serie di versi sciolti, che non mancano anche nel « Reggimento delle donne » di Francesco da Barberino. Ma non si può affermare che il Trissino conoscesse questi o, tanto meno, i parecchi sciolti nel prologo dell' *Amicizia* del Nardi, se la composizione di essa cade certo fra il 1503 e il 1512 (3) e fu stampata, secondo il Castelli, nel 1530. (4) E neppure poteva il Trissino esser preceduto dal Rucellai, il quale pubblicò le *Api* nel 1524. (5) Di più, ammesso pure che il nostro poeta sia stato preceduto dal Sannazzaro o da altri, non mai però, come vuole il Mazzuchelli, dall'Alamanni, nato nel 1494, bisognerebbe vedere, come giustamente nota il Ciampolini, (6) se in essi

(1) G. Mazzoni - *Due Epistole del secolo XIV in endecasillabi sciolti. Padova, 1888.*

(2) pubblicato dal chiarissimo prof. Grion nel *Propugnatore* (annata 1869 - Disp. 5ª).

(3) Gaspary — *op. cit.* — v. 2. p. 1 pag. 203.

(4) Pierfilippo Castelli — *La vita di Giovangiorgio Trissino oratore e poeta* — Venezia, 1753.

(5) G. Mazzoni. *Le opere di Gio Rucellai.* Bologna 1887

(6) Erm. Ciampolini. — *La prima tragedia regolare della letturatura italiana.* Lucca, 1884.

c' era l' intenzione di scrivere in sciolto, come pure bisognerebbe provare, se tali tentativi potevano esser noti al Trissino, compito arduo, perchè il nostro poeta nella sua *Poetica* non ne fa cenno. Sicchè, ormai, senza dubbio può affermarsi che il nostro vicentino fu il primo a volgere l' endecasillabo sciolto di rima nell' uso del teatro. (1) Del resto, egli se ne valse con giusto discernimento, poichè nella stessa prefazione lo giudica « non solamente nelle narrazioni ed orazioni utilissimo, ma nel muover compassione necessario; perciocchè quel sermone, il quale suol muovere questa, nasce dal dolore, ed il dolore manda fuori non pensate parole, onde la rima, che pensatamente dimostra, è veramente alla compassione contraria. Solo nei cori, che trattano d' amore e di laudi, ove la dolcezza e vaghezza specialmente si richiede, esse rime non sono da schivare. » E, in vero, i cori, considerati dal poeta come un personaggio che parla agli altri, strettamente connesso coll' azione, distinguendosi per un maggior movimento, sono in strofe liriche, ora di brevi canzoni o con istrofe di canzone, e il coro ultimo, che come nella tragedia greca, chiude il componimento drammatico, e a foggia di ballata.

Appena edita, nel luglio del 1524 con la dedica a Leone X, la *Sofonisba* sollevò grande entusiasmo, malgrado delle non poche censure, tra i let-

(1) G. Mazzoni — *Le opere del Rucellai* — pag. XXIX

terati del cinquecento. A Niccolò Rossi, per citare uno solo dei tanti entusiasti vicentini, piacque a tal grado da sceglierla per materia de' suoi *Discorsi*, (1) in cui afferma ch' essa tra tutte le tragedie de' suoi tempi « tiene il primo posto ». Nè diversi giudizi espressero allora letterati italiani de' più illustri; Lodovico Dolce (2) la considerava pure un esemplare da imitarsi e Angelo Ingegneri (3) lasciò scritto « non esser troppo agevol cosa l' arrivar l' Ariosto nella Commedia e il Trissino nella tragedia ». D' altra parte, il dotto G. B. Giraldi accusa il Trissino « d' essersi in questa tragedia più dato a scrivere i costumi romani e le maniere dei Greci che non si conveniva ad uomo, che scrivesse cosa romana, nella quale entrasse la maestà delle persone, ch' entra nella *Sofonisba* ». (4) E non era solo il Giraldi a pensarla così. Eppure, stranezza delle opinioni, due secoli dopo il Maffei nella sua *Raccolta*, (5) in cui dà il posto d' onore alla *Sofonisba*, dice che « certe azioni, o detti, che ci paiono in personaggi grandi aver talvolta troppo

(1) *Discorsi intorno alla tragedia* — Vicenza, appresso Giorgio Greco, 1590, in 8.° — Vedi la lettera premessa ai lettori c. 25.

(2) Nel *Tieste* — atto 2 — parla il servo.

(3) *Discorsi poetici* — pag. 20.

(4) Giambattista Giraldi — *Discorso intorno al comporre dei Romani commedie e tragedie* — Venezia — 1554 in 4° — presso Giolito dei Ferrari — cr. 179, 249, 261.

(5) Maffei — *Teatro italiano* — prefazione al vol. I°

del famigliare, non danno disgusto, a chi ha cognizione dei tragici greci e pratica dei costumi antichi. » E ne loda altrove (c. IV.) le varie bellezze e i passi tenerissimi, dimostrandosi entusiasta lui pure della tragedia trissiniana. Lo stesso Varchi che nelle sue *Lezioni* censura la *Sofonisba* per la locuzione, nell' *Ercolano* afferma che tale tragedia gli piace, « non però come a tanti altri; », (1) Qualcuno accusò anche il nostro poeta d' aver scritto un componimento tragico con stile comico; qualche altro di aver composti certi versi volgari e fiacchi, i quali, del resto, non mancano in nessuna tragedia del cinquecento; nè mancò chi, pur lodandolo per aver scelto giudiziosamente la materia, osserva che questa trova un intoppo nella forma, e che il dialogo procede slavato, con frequente abuso di narrazioni e di monologhi. Ed anche in seguito, trattandosi di un lavoro così ragguardevole, tutti, critici e letterati, vollero esporre la loro opinione sulla *Sofonisba*, sicchè, accanto alle più ingiuste censure, abbiamo pure le assennate ed eque osservazioni. Tutti però, compresi gli stranieri che ne parlarono in favore e in particolar modo Pope, Voltaire, Walker e Schlegel, sono concordi nell' affermare che in tale tragedia manca la vera ispirazione poetica, negata all' autore

(1) *Lezioni* di M. Benedetto Varchi, fiorentino, lette da lui pubblicamente nell' accademia fiorentina. In Fiorenza, per Filippo Giunti, 1590.

dalla natura, per il che, come bene nota il Ciampolini, (1) in essa non c'è la forza della passione. Certo, come in tutte le altri sue produzioni poetiche, anche nella *Sofonisba* il Trissino si rivela l'erudito verseggiatore cinquecentista, in cui manca l'arte di fondere e di far sue le cose imitate; se però nella *Sofonisba* non c'è splendore nelle immagini, parmi, nondimeno, malgrado di certe lunghe tirate, che non vi manchi la nobiltà delle sentenze e dei pensieri, soprattutto nella protagonista; nè vi si può negare un ottimo insieme, nè l'intreccio del dialogo ben condotto e spesso interessante. A ogni modo, qualunque giudizio si voglia fare di tale tragedia, essa divenne, per merito del Trissino, l'esemplare, su cui si modellarono i poeti di tutta l'Europa nella imitazione degli antichi e una prova della universale ammirazione tributata a tale lavoro sono, in poco tempo, le numerose riproduzioni di esso in italiano, nonchè in prosa francese, tranne i cori, per opera di Saint-Gelais e quindi anche di Claudio Mermet. (2) Di più, l'argomento scelto dal nostro poeta piacque tanto anche in tempi a noi più recenti, che ben tredici, qualcuna anzi con troppe reminiscenze trissiniane, furono in appresso

(1) op. cit.

(2) Vedasi l'accurata bibliografia nella interessante pubblicazione. *Giangiorgio Trissino — Monografia d'un gentiluomo letterato nel secolo XVI*, di Bernardo Morsolin — 2ª edizione — Firenze. success. Le Monnier, 1894.

le Sofonisbe, ultima delle quali quella dell' Alfieri nel 1787.

La tragedia del Trissino doveva esser rappresentata a Roma nel 1515, ma non abbiamo nessun documento che ne comprovi la solenne recitazione. Fu Vicenza, detta allora la « novella Atene », patria dell' illustre poeta, che nella splendida sua villa Cricoli accoglieva tutti gli amanti del sapere e ospitava i più chiari ingegni, a voler prima tributare tanto onore al proprio figlio, che colla sapienza e liberalità tanto aveva contribuito a illustrare quello splendido periodo della storia letteraria vicentina, conosciuto col nome di *epoca palladiana*. Dodici anni dopo la morte del loro illustre concittadino e mecenate di tutti i più belli ingegni, compreso il Palladio, i numerosi patrizi vicentini, scolari di un Giano Parrasio, di un Fulvio Morato, di un Bernardino Partenio, del Trinagio e di parecchi altri insigni cultori degli studi classici, pensarono di rappresentare solennemente la *Sofonisba* nel palazzo della regione di Vicenza, nel quale pare fosse costruito il modello in legno del famoso Teatro Olimpico del Palladio. Sappiamo anche che, nell' Accademia dei Costanti e in quella dei Segreti e negli orti dei Graziani, quindi nella celebre Accademia Olimpica, la nobiltà d' allora si dilettava lo spirito con rappresentazioni drammatiche o con letture d' argomento svariato o con recite di componimenti elegantissimi; nel 1557 dagli Olimpici

s' era recitata l'*Andria* di Terenzio, tradotta dallo accademico Alessandro Massaria; nel 1560 l'*Alessandro* di Alessandro Piccolomini; quando, nel 1561, dopo la recita, fatta con bellissimo apparato, dello *Amor costante* pure del Piccolomini, per gl' intermezzi della quale l' Angiolelli aveva composto la *Lidia*, gli accademici chiesero la rappresentazione della tragedia del Trissino, ma lo spettacolo, perchè potesse riuscire più solenne e colla massima pompa possibile, fu rimandato all' anno seguente. Di fatto, nella fine del Carnovale del 1562, essendo principe dell'Accademia il cav. Valerio Chieregato, con grande spesa e maggior apparato e con straordinario concorso di forestieri fu rappresentata la *Sofonisba*. V' intervennero nobili e alto locati venuti espressamente dalla Lombardia e dalla Marca trevisana, e se non ne fosse stato impedito dalle pioggie, vi sarebbe intervenuto anche il duca di Ferrara; nondimeno, tra gli spettatori fu l' ambasciatore di Francia, che ragguagliò il senato veneto dello splendido successo ottenuto dalla tragedia del poeta vicentino, per la quale lo stesso G. Andrea dell' Anguillara aveva scritto il prologo. (1)

Il Castellini, il Marzari, il Castelli, il Rossi, scrittori vicentini di quel tempo, lodano anche i vestiti splendidi degli ottanta attori e quest' ultimo afferma che la tragedia fu rappresentata così bene,

(1) Ms. alla *Bertoliana* di Vicenza, ma pubblicato anche nel *Poligrafo* di Milano — anno III, n. XXXVI pagg. 561-62

che sulla fine, alla morte di Sofonisba, gli spettatori piangevano. Certo, l'apparato, afferma l'accademico Castellini de' Proti « superò ogni aspettazione e fu sì superbo che in Italia dopo duecento anni addietro non si vide il maggiore. Vi furono musiche divine e vi si trovarono circa ottanta persone riccamente vestite, chi in un modo e chi in un altro, oltre gli attori, fra quali recitarono scolari forestieri, e tutti con vestimenta ornatissimi ». Dal principe dell'Accademia fu incaricato l'accademico Paolo Chiapin ad estendere la descrizione di sì nobilissimo spettacolo, ma lo Ziggiotti potè vederne soltanto una parte, cui trascrivo, di molto corrosa, relativa all'apparato suddetto:

« Per entro la porta a mano destra si scorgevano Case, che accompagnavano la maggior prospettiva, e per quella a sinistra si vedeva una campagna con molti arbori, et nelle altre parte delle bande per testa erano altre case, e tutto quello che si mostrava entro da esse parte non era finito, ma per la maggior parte di rilievo, e per esse porte uscivano genti fuori, siccome uscivano dalla maggior prospettiva, e tutte le porte avevano due delle già dette colonne per banda, computato anco uno di que' quarti, che serviva per colonna a l'una et a l'altra facciata con capitelli dorati, e con bassi rilievi e piedestalli. Tra le quali colonne era un nicchio con statue di rilievo di tutto fondo, finto di bronzo, per ciascuno di grandezza umana, sopra

il quale nicchio era un quadretto di pittura di chiaro-scuro in color verde, finto di bronzo, et quest' ordine era da tutte le bande di esse porte quadre, cioè tra le due colonne un nicchio con una statua, e quel quadro di pittura di M..... (Maganza ?), che vi erano sedici quadri, et sedici statue ..... nella parte inferiore et superiore. Sopra i quadri ..... un festone, che arrivava da una colonna all' altra. Con quest' ordine istesso era nella parte di sopra tra quelle colonne, che sostentavano ..... il fregio, et architrave, le quali erano composite ..... quel loco dove nella parte di sotto era la porta grande ..... di sopra era un quadro di pittura grande di chiaro-scuro finto d' oro, con figure eccellentissime d' umana grandezza, fatte da M. Gio Batta Veneziano e da M. Gio Antonio Fasolo, accademico. Sopra il cerchio dell' arco, a posta, maggiori erano dipinte due vittorie nel soprad. colore, e modo, e nel mezzo dell' arco pendeva l' impresa dell' accademia dorata, ch' è delli Giuochi olimpici, col motto *Hic opus, hic labor est*, et questo sia quanto all' ordine, et quanto alla disposizione di esso pariete.

Il piano della prospettiva era finto in un pavimento di quadri vaghissimo con certe fascie, i quali andavano minuendosi verso lo stringersi di essa prospettiva, onde portavano gli occhi de' riguardanti inoltre assaissimo, e tutto che brevissimo

spazio fosse, pareva all' occhio posto . . . . . » (1)

Lo splendido successo e l' entusiasmo sollevato in Vicenza dalla *Sofonisba* servì di sprone a *Conte di Monte* per scrivere una tragedia, l'*Antigono*, la quale per lo sviluppo della favola, per il carattere dei singoli personaggi e per tutte le norme da lui rigorosamente osservate, già predicate nella *Poetica* del Trissino, può considerarsi come figlia diretta della tragedia trissiniana. Nacque questo distinto cultore delle lettere in Mason vicentino da Francesco Pigatti, circa il 1520, ma ancor giovine, per interessi di famiglia, chiese e ottenne di assumere il nome della madre, ch' era una de' Monti. (2) Compiuti gli studi umanistici, egli si dedicò con amore alla medicina, di cui, giovanissimo, a circa 31 anni, fu professore nell' Ateneo padovano. Poco dopo, ne ignoriamo la causa, rinunciò all' ambita cattedra e visse poi circa trent' anni in Padova, professando medicina; tra i suoi scolari e amici noverò Fabio Pace e Alessandro Massaria, l' accennato traduttore dell' *Andria* di Terenzio per gli Olimpici. Per le molte benemerenze, nel 1559, gli fu accordata la cittadinanza vicentina e nel 1584 fu anche nominato membro dell' Accademia Olim-

(1) Ziggiotti — Memorie dell'Accademia Olimpica — Ms. alla *Bertoliana* di Vicenza — pagg. 20, 21, 22.

(2) Castelli Pierfilippo — *Notizie storiche e letterarie intorno alla vita e agli scritti di Conti Pigatti, detto Conti di Monte, medico e poeta vicentino.* (nella *Raccolta Calog.* t. 50)

pica. Morì in patria il 10 marzo 1587 e Fabio Pace, con animo riconoscente, tributò nell' orazione funebre, letta agli accademici, le meritate lodi alla memoria del maestro.

L' *Antigono*, (1) rappresentata nel carnovale del 1565 a Venezia dalla compagnia della Calza, piacque tanto che Giambattista Maganza, curandone l' unica rara e bellissima edizione, scrisse a Francesco Giovanni Pisani, gentiluomo veneziano « che egli la stampava a ciò spinto da alcuni dotti e giudiciosi gentiluomini, che desideravano di leggerla nella forma, che é stata scritta dall' autore. » Questi, comunque, non divise la sua tragedia per atti e scene, non volendo punto scostarsi dai tragici greci; così pure, seguendo il Trissino, soppresse l' argomento, in cui si dichiarava tutta la favola della tragedia, facendo che Aristobolo dica nel prologo quanto basta a intenderne il soggetto; di più, non v' introdusse molti interlocutori, perchè egli era di questa opinione « che non si possa descrivere un' azione illustre, intiera e perfetta in guisa che e in tutta insieme e ciascuna delle sue parti distintamente resti impressa nell' animo di chi la udirà o leggerà con miglior via, che con quella degli antichi e specialmente di Sofocle. » (1) Lo

(1) *Antigono*, tragedia de l' Eccell. M. Conte di Monte vicentino. In Venezia, per Comin da Trino di Monferrato, MDLXV.

(1) *Antigono* — op. cit. — prefazione del Maganza.

intreccio, infatti, è abbastanza semplice: Ircano, re di Babilonia, poco prima di morire, chiese ai profeti chi gli sarebbe succeduto al trono, e il padre del Cielo in sogno gli rispose:

> Aristobulo e Antigono un sol anno
> Tenuto in man di questo regno il freno,
> Verranno a morte; e regnerà Alessandro
> Sotto il cui mal avventuroso scettro
> Molto s'oscurerà l'antica gloria.

Preso in odio, per tale profezia, Alessandro, ch'era il terzo de' suoi cinque figli, il sovrano lo mandò lontano in Galilea e lasciò il regno ad Aristobolo, che visse in buoni rapporti col fratello Antigono. Sennonchè, continuando Alessandro a tramare coi due fratelli minori insidie al re, questi ordinò che i tre figli ribelli fossero carcerati. L'anno intanto del governo di Aristobolo finisce precisamente quel giorno, in cui ha luogo l'azione della tragedia, e il prode giovine, il domatore della superba Galilea e vincitore degli Egiziani, rievocando la triste profezia, confida i suoi timori alla moglie Alessandra e al profeta Esseo, che gli aveva predetto la morte presso la torre di Stratone, lontana dal palazzo reale circa ottanta miglia. E benchè nessun pericolo potesse porre in dubbio la sicurezza di Aristobolo, pure la moglie lo esorta a guardarsi dal fratello Antigono, su cui e re e profeta non nutrivano alcun sospetto. Antigono, da parte sua, il quale sentiva per il fratello il più vi-

vo affetto e a tutt' altro pensava che a usurpargli il potere, venuto a conoscenza delle insinuazioni fatte contro di lui dal perfido fariseo Eleazzaro, desidera (ep. I.) allontanarsi da Gerusalemme, in cui ha luogo l'azione per sfuggire all'odio di questo suo crudele nemico, ma il profeta Esseo lo esorta a non lasciare la città, anche per non avvalorare i sospetti, che su lui si avevano a corte. Volentieri accoglie Antigono le parole del sacerdote, ma non può fare a meno di proporre al coro l'uccisione di Eleazzaro, seminatore di scandali e di risse, perchè:

> Ov' è dubbio de' regni, non conviensi
> Proceder con giudicii lunghi e lenti;
> Ma subito troncar le cagion tutte,
> Che possono apportar danno e ruina,
> Non aspettando di pentirsi in vano.

Ma Eleazzaro avea ormai giurato di sparger la discordia tra Aristobolo e Antigono, per liberare i Farisei dalla servitù, e, sebbene in atto umile e ossequioso egli si presenti tosto al re, pure lo esorta a guardarsi dal fratello, che aspirava al trono. La stessa regina, indotta dal perfido fariseo, insiste talmente presso il marito, che questi, alla fine, si decide di chiamare alla reggia il fratello disarmato per scolparsi dall'accusa. Nel frattempo, Eleazzaro che a tutto astutamente aveva provveduto, manda un messo suo fedele ad Antigono, invitandolo di recarsi subito alla reggia, armato delle sue più belle

armi, mentre, nello stesso tempo, invia un altro messo, secondo il volere del re, alle guardie reali, avvertendole di uccidere Antigono, se mai, armato, osasse di presentarsi al cospetto del sovrano. Antigono, pronto all' invito, accorre, armato splendidamente, al palazzo reale, ma presso la torre di Stratone è barbaramente trucidato dalle guardie. Un paggio corre a darne (epis. 3°) la triste notizia al re, che, scoperto troppo tardi il tradimento di Eleazzaro, ordina al capitano di narrargli tutti i particolari dell' uccisione del fratello e di far tosto portare alla reggia il cadavere dello sfortunato Antigono. Ma, alla vista di esso, il re sviene; portato nella sua stanza

> E gridò tanto finalmente, e pianse,
> Che nel petto una vena se gli ruppe;
> Onde l' assalse impetuosa tosse,
> Che dal petto spingea purpureo sangue,
> Ch' in copia tal, con tal impeto usciva,
> Che de' spirti vital chiudea le strade.

Un assalto di tosse, in fatti, lo spegne. A tanta sciagura la regina vuole uccidersi, ma, consigliata dal profeta di vendicare il marito e il cognato, fa arrestare Eleazzaro e a tutto provvede, perchè i funerali del marito riescano solenni.

Esattamente in questa tragedia sono osservate le tre unità d' azione, di tempo e di luogo, nonchè tutte le altre regole aristoteliche, ma chi esamini per poco i caratteri dei singoli personaggi,

troverà ch' essi sono malamente sviluppati. Aristobolo, vincitore della Siria e Palestina, salvatore e unica speranza de' Sadducei, terrore di tutti, tale certo non si rivela negli episodi e nella catastrofe, anzi mostra eccessiva debolezza e poca accortezza, lasciandosi ingannare da un suo vinto nemico, Eleazzaro, e dalle chiacchere della moglie; di più, troppo ciecamente egli dà ascolto alla profezia e al sogno del padre, quantunque a un mezzo simile di preparare la sciagura per via di un tetro presentimento si fosse valso anche il Trissino nel sogno di Sofonisba, (prol.), e particolarmente gli antichi tragici, tra cui Euripide nell' *Ecuba*. Memore forse dell' *Edipo Coloneo*, il nostro poeta, imitatore di Sofocle, attribuisce, come il tragico greco, alla volontà divina la riuscita finale dell' attività umana. Potrebbe però benissimo, con Aristotele alla mano, qualcuno dimostrare che il fiero carattere di Aristobolo non serbasi uguale a sè stesso, perchè, mutato dal sogno paterno, questo infelice re, che si crede ormai vicino al sepolcro, è dominato da una melanconica compassione per le sciagure, che opprimono l' umanità e presente di non potersi sottrarre al fato. Accasciato maggiormente dal dolore per non aver un figlio, che possa succedergli sul trono, e pensando ai guai che dovrà recare la sua immatura fine, egli stesso consiglia la regina a sposare il fratello Antigono. Così la sua morte, per quanto strana, è la naturale conseguen-

za dell' angoscioso suo stato d' animo, poichè non tanto il dolore per la sventura, quanto l' uccisione del fratello è per lui l' avvertimento più terribile dell' avverarsi del sogno paterno e che il fato stava per compiersi. E il poeta, ch' era anche medico, ci dà inoltre una esatta descrizione di tutti i fenomeni, che precedono e accompagnano gli ultimi istanti dello sventurato sovrano.

Antigono si avvicina molto al carattere di Aristobolo; buono, ma superstizioso oltre ogni dire, egli ama sinceramente il fratello per cui darebbe la vita, sennonchè egli pure ha un terribile nemico, Eleazzaro, che costantemente gli trama le più nere insidie. Non per questo Antigono, ed è alquanto strano, si cura delle insinuazioni lanciate a carico suo; il fato lo vuole oppresso ed egli, rassegnato, sopporta il volere della divinità e muore vittima del perfido nemico. Così la profezia potè avverarsi; il male ancor una volta ha trionfato sul bene.

Alessandra, novella Deianira delle *Trachinie* di Sofocle, incalzata dall' avverso destino, s' adopera per lenire gli affanni dello sposo, esortandolo, per l' affetto che gli porta, a guardarsi dal fratello, ma, alla sua volta, ella debole si lascia guidare dell' astuto Eleazzaro, il quale, inconscio esecutore della volontà divina, rappresenta in questa produzione il genio del male. Anzi, verrebbe ora spontanea la domanda, perchè il poeta non abbia intitolato la tragedia *Aristobolo* o *Eleazzaro*, anzichè *Antigono*,

il quale della favola non è il protagonista. É ben vero che la morte di quest'ultimo provoca quella del sovrano, ma, benchè il volere divino regoli tutto lo svolgimento dell'azione, pure, apparentemente, la catastrofe è preparata e condotta al desiderato fine da Eleazzaro.

Questa tragedia, tranne i cori in endecasillabi sciolti, alternati, in alcuni luoghi, col settenario, come nella *Sofonisba*, abbonda di lunghe narrazioni ed è infarcita di sentenze e di non pochi concetti tolti da Sofocle. Benchè indarno vi si cerchi la passione, pure non manca di qualche pregio; di una minuziosa esattezza è la notevole narrazione, che il capitano fa al re dell'ucciso Antigono, di questo novello paladino, che non muore invendicato, sebbene oppresso dal numero de' suoi assalitori, e alquanto appassionati sono il soliloquio del re prima della catastrofe e quello della regina nell'esodo. Ma non mancano luoghi oscuri e inverosimiglianze. Se la torre di Stratone distava da Gerusalemme circa ottanta miglia, come dice il profeta Esseo nel prologo, come mai Antigono, per recarsi alla reggia, viene ucciso presso quella torre? Non abitava egli entro la capitale? E, d'altra parte, avrebbe potuto il messo, nel *giro di sole* voluto da Aristotele, compiere in sì breve tempo 160 miglia per recare alle guardie il messaggio reale, travisato da Eleazzaro e riportarne l'annuncio della avvenuta catastrofe? Eppure, nel prologo, il profeta

Esseo traeva argomento dalla notevole distanza di quella torre per esortare il re, ragionevolmente dimostrandogli che la profezia non poteva avverarsi, poichè in quel giorno non era possibile di raggiungere quel lontano sito. Anche poco felice è l'espressione del sacerdote nel quarto atto, quando Aristobolo, sospettando di Eleazzaro ed esortando Esseo a correre in aiuto del pericolante Antigono, quegli risponde:

. . . . . se non fosse per lasciarvi solo,
Là me ne andrei con piè senil volando;

danneggiando non poco all'esito di quella scena veramente drammatica.

Il Trissino nella sua *Poetica*, pur tollerando le narrazioni e le descrizioni fatte da servi o da messi delle cose più ripugnanti e atroci, aveva sostenuta l'inopportunità di *insanguinare la scena;* il nostro poeta considerò invece questo particolare come l'elemento necessario del *pathos*, su cui tanto s'era discusso in quegli anni, e come non mancano scene atroci nell'*Orbecche* del Giraldi e nella *Canace* dello Speroni, le quali hanno luogo davanti agli occhi del pubblico, così Conte di Monte nello atto quarto fa che sulla scena sia portato il cadavere di Antigono. Da ultimo, abbiamo anche la narrazione del servo, che rovescia un bacino contenente il sangue di Aristobolo, il qual sangue, scorrendo, si mescola con quello di Antigono, di cui è intriso il pavimento. Non priva di pregi, nè

di notevoli difetti, comuni però in gran parte ai tragici del cinquecento, l' *Antigono*, ricordato dal Quadrio, dal Crescimbeni e dagli scrittori vicentini, fu allora giudicato lavoro riuscitissimo e splendido, cui Niccolò Rossi propose quale esempio « a chi vuol trattare quel genere di poesia con approvazione. » (1)

Poco sappiamo della vita di *Livio Pagello*, distinto letterato vicentino, figlio di Leonardo, consigliere della città di Vicenza. Fiorito nella seconda metà del cinquecento, fu eletto nel 1575 sopraintendente ai lavori dell' ospitale di S. Valentino, che venne fondato dai vicentini in seguito alle esortazioni del padre Francesco da Barmo. Nelle citate « Memorie dell' Accademia Olimpica » dello Ziggiotti si legge che « Angelo Ingegneri propose all' Accademia la recita di una sua pastorale intitolata « La Limonata », ma Fabio Pace e Livio Pagello (1581), accademici, si opposero e anzi in quell' occasione fu stabilito, che non si potesse rappresentare nel teatro Olimpico che qualche produzione d' autore vicentino. Nel 1585 il nostro Pagello offrì agli olimpici la sua tragedia l' *Eraclea*, ma, dovendo essi fare la scelta delle migliori tra le parecchie presentate, lasciarono da parte quella del Pagello, che forse non incontrò il loro favore; anzi ne scrissero il parere loro, Antonio Riccobono, allora professore nell' Università di Padova,

(1) op. cit.

Sperone Speroni e il Guerrini, accademico olimpico. Morì Livio Pagello, cittadino benemerito, il 20 aprile 1599 e « dai signori olimpici gli furono fatte le solite esequie nel Teatro, ove furono recitate molte composizioni e affissi epitaffi per la morte di lui ». Ci restano di questo illustre poeta la *Cinzia*, commedia boschereccia, varie canzoni, madrigali, sonetti e l'*Eraclea* in due mss. conservati nella *Bertoliana* di Vicenza.

Per quanto possiamo desumere da essi, essendone uno anche in carta bambagia, corroso, mutilo, con numerose correzioni e postille, il Pagello scelse pure, come il Trissino, l'argomento della tragedia nel grande periodo della seconda guerra punica, accennando in essa alle ribellioni avvenute in Siracusa dopo la morte del principe Geronimo, succeduto al vecchio Gerone nel governo di Siracusa. Il giovine sovrano, acciecato dalle passioni dell'età e dallo splendore reale, aveva formato il disegno di rompere l'alleanza di Roma per unirsi con Annibale, fiducioso forse di poter così dominare su tutta la Sicilia, ma le sue aspirazioni furono troncate dalla mano di un regicida. Siracusa si costituì in repubblica e i consiglieri di Geronimo, prezzolati da Annibale, tosto s'impadronirono del potere e tennero la città obbligata alla causa punica. Il senato romano mandò frattanto in Sicilia M. Claudio Marcello, il quale pose l'assedio a Siracusa e, dopo averla espugnata per ben due an-

ni, diede nel 212 a. C. un assalto notturno alla fortezza. Occupati due quartieri fortificati nella parte alta, di là discese vincitore sulla città, che fu messa a ferro e a fuoco; e in tale strage perì anche Archimede, assorto nelle sue scientifiche meditazioni. Probabilmente la tavola dell' *Eraclea* si svolge il giorno della proclamazione della repubblica in Siracusa, quando i congiurati ribelli giurarono l' esterminio di tutta la discendenza di Gerone, ma l' ordine dato dai pretori ai soldati di salvare la protagonista della nostra tragedia può lasciar supporre che l' azione avvenga quando Siracusa cadde in potere dei Romani. Eccone, in breve, l' intreccio qua e là incompleto: Eraclea, figlia di Gerone e sorella di Gelone, rammenta le continue gravi discordie, scoppiate in città, dopo la uccisione del giovinetto Geronimo, che tanto tralignò dal padre e deplora che lo stesso suo marito, Sosippo, fosse stato costretto a fuggire in Alessandria, abbandonando l' amata consorte e le figlie Cillenia e Creusa. Ella poi, la notte precedente alla catastrofe, aveva fatto un sogno funesto; l' ombra del padre, comparsale all' improvviso, le aveva preannunziato tristi avvenimenti, esortandola a fuggire da Siracusa, se voleva aver salva la vita. Al mattino seguente, la infelice Eraclea ancora atterrita, desiderando distrarsi dalla strana visione, si reca presso sua sorella Demarata e la nipote Armonia, lasciando in casa Cillenia e la piccola Creu-

sa con la cameriera Ersilia, quasi loro madre, perchè le aveva nutrite e allevate. Intanto Steno, senatore, comunica segretamente a Eraclea la notizia del ritorno di Sosippo, da lei tanto amato, e questa ordina tosto in famiglia un grande sacrificio per celebrare l'arrivo del marito. Il coro a questo punto, che segna certo la fine del primo episodio, inneggia all'amore e all'unione degli sposi. Si accenna quindi a una sommossa di congiurati, allo ordine dato dai pretori di salvare Eraclea e alla morte di questa, trucidata colle figlie dai ribelli. Così Ersilia narra la morte di Eraclea:

> Quel ch' a si duro fatto è gito innanzi
> Più pietoso lo rende; a pena entrate
> Ne la stanza eravamo, ove eran posti
> Gli altari, e si dovea sacrificare,
> Che una serva correndo « Eraclea, — disse,
> Sosippo è giunto — o giuoco di fortuna.
> . . . . . .

Non si capisce quindi come i congiurati siano penetrati nella casa di Eraclea; a essi, come narra Ersilia, così dice la protagonista:

> Non ricuso morir, se la mia morte
> A la mia patria apporta utile alcuno
> O se la vita mia reca alcun danno;
> Ma che puote giovar, che sia sepolta
> Co 'l seme di Geron la sua memoria ?
> . . . . . .
> . . . . . .
> Eraclea concedete al suo Sosippo

E donatemi a lui; ch' ogni sua cura
A voi donò, tutte le voglie sue;
Che s' ei verrà, come si dice, in breve
Trovi la madre a le sue figlie a canto.

Ma vane furono le preghiere:

Allor vinta dal duol gridò, piangendo:
Non basta il ferro a trapassarmi il petto,
Se no 'l trafiggi ancor con questa voce?
Ahi, care figlie mie, parti infelici,
Perchè v' ho dato, sventurata, al mondo?
Dunque colui, che vien per por la vita
Per lo ben de la patria e de l' onore
Troverà ogni suo ben da lei distrutto?
E invece d' abbracciar le care membra
De figli suoi, le piangerà disperse?

Ersilia entra quindi nei particolari dell'uccisione:

. . . . . era la stanza
Di singulti, e di lagrime ripiena,
E le serve accrescean di fuori il pianto;
Senza più replicar, l' empio avventossi
Ver me, che nascondea Creusa in seno,
Perchè non fosse vista da la madre,
Ond' io gridai, ed ella — oime! non fate,
Deh! non mi date, oimè, più d' una morte.
Quel che il Ciel minacciava, ora s' adempia,
Eccomi; e ne la statua del marito
Fissò mesta lo sguardo, et abbracciolla
Dicendo a lei quest' ultime parole:
« Fida mia compagna, perchè non posso
(Come sperai) goderti in allegrezza
In questo tempo desiato tanto,
Nè posso in questa mia dura partita

Vederti, nè da te prender commiato,
Piacciati almen quando la intenderai
Di sparger qualche lagrima pietosa,
E di tener ne la memoria sempre,
Ch' amato io t' ho quanto si possa amare.
. . . . . .
Se poi te offesi mai, se ti dispiacqui,
Se non fui così presta ad ubbidirti,
Perdonami Sosippo, e detto questo,
Rivolta a me, disse — ti lascio, Ersilia:
Il fier, ch' impaziente udito avea,
Con un riverso le spiccò la testa
Ed ella cadde inginocchiata in terra,
Stringendo ancor la statua del consorte.

Quindi ha luogo la morte di Cillenia e di Creusa, mentre il coro, il quale chiude forse il secondo o terzo episodio, innalza un canto all' instabilità della fortuna. Arrivato intanto Sosippo, entra segretamente in casa, ma a vece dell' amata sposa e delle figlie, trova tre freddi cadaveri:

. . . . . con gli occhi intenti sopra
Il perduto suo ben, le forti braccia
Stringeasi al petto, in un silenzio amaro,
Da sì dogliosi gemiti interrotto
Ch' erano, a chi li udian, strali pungenti.

Forse abbiamo tosto la catastrofe colla morte di Sosippo e il trionfo dei ribelli o la vittoria dei Romani, ma i mss. a questo punto danno la tragedia come finita. È adunque difficile dare un giudizio sur un lavoro incompiuto, ma, qualunque possa essere il valore di questa produzione, non molto felice,

pare che il Pagello l'abbia calcata sui modelli greci, seguendo inoltre fedelmente le teorie trissiniane. Dai pochi versi citati non si può negare una certa passione nella sventurata Eraclea; del resto, i soliti messi, la solita ancella, che narra i particolari dell'uccisione delle tre discendenti da Gerone, il sogno, di cui tanto si fece uso e abuso dai tragici cinquecentisti e l'inevitabili tristi presentimenti, come nella *Sofonisba* e nell'*Antigono*, già ricordati.

Nè è ora inopportuno, per l'esattezza cronologica delle singole pubblicazioni, un semplice cenno anche su don *Celso Pistorelli*, vicentino, canonico secolare della congregazione di S. Giorgio d'Alega in Venezia, e autore di una infelicissima tragedia *Marcantonio e Cleopatra*. (1) L'azione, ricca di personaggi, si svolge in Alessandria d'Egitto ed è, si può dire, regolata dal coro o dal messo, che parlano in ognuna delle lunghissime e noiose scene. Il sogno di Antonio, nonchè quello di Cleopatra nel prologo, lasciano intravedere la catastrofe, la quale ha luogo colla morte di Cleopatra, delle due damigelle Carmio e Ira, di Antillo, figlio di Antonio e di Cesarione, figlio di Cleopatra. Una ecatombe addirittura! Inoltre Cleopatra in questa tragedia è una buonissima e pia madre di famiglia, che vive soltanto per i figli e si raccomanda in ogni avversità a Dio, affinchè la liberi da tanti

(1) In Verona, per Sebastiano dalle Donne et Giovanni fratelli, 1576.

mali, dai quali, alla fine, oppressa, in un momento di sovraeccitazione nervosa, inconscia del suo operato, si uccide, fidando nel perdono divino.

Uno spirito ribelle alla cieca imitazione dei modelli greci fu *Leonoro Verlato*, che nel prologo della sua *Rodopeia* (1) scrisse:

> Che prender non si dee da' Greci esempio,
> Ch' elessero più tosto con parole
> Loquacemente di contender sempre
> Che mai di dire gravemente il vero;

affermando anche:

> Che ben poco comprende, e poco vede
> Chi per l'orme d'altrui move le piante.

Questo scrittore vicentino, di cui il Calvi ci ha lasciato un semplice cenno, (2) divise la sua tragedia, scritta, come appare dalla prefazione, durante la sua lunga e pietosa prigionia e dedicata alla signora Giovanna di Parnestan, per atti e scene, trattando in essa un argomento delicato, la storia di due amanti infelici, tema prediletto ai novellieri e sfruttato già da parecchi tragici del cinquecento.

Ismaro, re di Tracia, il quale crudelmente aveva uccisa la moglie per gelosia, sentito il parere

(1) *Rodopeia* — Tragedia di Leonoro Verlato novamente posta in luce. — In Venezia, appresso Francesco Zilletti — 1582.

(2) Paolo Calvi — *Biblioteca e storia degli scrittori vicentini* etc. — Vicenza 1772-82 — vedi vol. 5°

anche del suo consigliere Arsete, stabilisce di dare in isposa a Polidacre, principe d'Atene, la sua bellissima figlia Rodopeia. Ma questa, contrariamente ai desideri del padre, di nascosto faceva all' amore con Sinibaldo, principe d'Armenia, il quale, sotto false vesti di giardiniero e col nome di Darinello, aiutato nelle sue ardite imprese da Serinda, giardiniera di corte, più volte aveva potuto avvicinare nel palazzo stesso d' Ismaro la bella principessa. Sennonchè, innamoratasi anche Serinda del bellissimo Darinello, decide, vedendosi da lui alquanto trascurata, di vendicarsi (atto 4.°), e di svelare la tresca amorosa dei due principi amanti al sovrano. Questi, benchè da prima incredulo ai detti della giardiniera, avendo potuto assistere, non veduto, per tradimento di Serinda, insieme col suo fido Arsete a una scena d' amore della figlia sua con Sinibaldo, coglie in flagrante i due innamorati. Invano Arsete consiglia il re a evitare scandali e a dare Rodopeia in isposa al principe d' Armenia; il crudele Ismaro fa arrestare e uccidere sull' istante Sinibaldo e alla presenza degli spettatori fa estrarre il cuore allo sventurato amante, ordinando, inoltre, che il cadavere insepolto sia dato in pasto ai corvi e agli avoltoi. Fatta quindi chiamare da Serinda, tutta vergognosa di sè e straziata dal rimorso, Rodopeia, il re presenta alla figlia il cuore di Sinibaldo; ma la principessa, non potendo soffrire tale orribile vista, fugge nella propria stanza

e muore improvvisamente. Giunto, intanto, Polidacre a Bisanzio, per celebrare le nozze e udita la triste fine della sua fidanzata, impreca alla memoria di Sinibaldo, ma Aronte, fedele amico dell' ucciso, invita lo straniero a moderare il suo sdegno e le offensive parole contro un morto, sfidandolo, per aggiunta, a singolare tenzone. Nel fiero duello entrambi rimangono uccisi.

Benchè il Verlato trasporti la scena nell'antica Bisanzio, presso la corte del re di Tracia, attribuendo agli amanti i due nomi rispettivamente di Rodopeia e Sinibaldo, e affermi nella prefazione che « si loderà la cagione che lo spinse ad adottare i nuovi suoi criteri », pure l' innamoramento di due giovani contrariati nel loro più ardente affetto da un genitore per ragioni politiche, non era tema nuovo, come dissi, neppure nella tragedia del cinquecento. La *Rodopeia*, anzi, ha molte somiglianze colla *Gismonda* di Girolamo Razzi e col *Tancredi* di Federico Asinari; anche in quest' ultimo il principe Tancredi darebbe volentieri la figlia Gismonda in isposa a Guiscardo, ma non lo può per motivi politici, avendola già promessa al vecchio re di Sicilia, per procurarsene l' appoggio; inoltre, in entrambe le tragedie i due innamorati si sono sposati segretamente, in entrambe muore l' amante crudelmente ucciso e il cuore è offerto in dono alla fidanzata. Ma nel *Tancredi* il padre, oppresso dal rimorso, uccide quindi sè stesso,

strappandosi, novello Edipo, gli occhi con le forbici, mentre nella *Rodopeia*, arricchita del nobile episodio di Aronte e Polidacre, il re sopravvive a tanta strage. Ammesse però queste somiglianze, non per questo il Verlato modellò la sua tragedia sul *Tancredi* o sulla *Gismonda*, e tanto meno sulla rozza *Panfila* del Cammelli o sull' *Orbecche* del Giraldi, la quale presenta, circa l' argomento, qualche analogia con la *Rodopeia*. Anche Orbecche, la bella figlia del re di Persia, aveva sposato segretamente Oronte, mentre il padre voleva darle per marito Selino, re de' Parti. Del resto, il Verlato, come tanti altri tragici e commediografi del secolo decimosesto, tolse l' argomento, vestendolo però di penne proprie, o dalla citata novella del Boccaccio (1) o da quella dello stesso Giraldi (*Ecatom.* II.° 2) o dalla non meno splendida, Giulietta e Romeo, del suo illustre concittadino Luigi da Porto.

La *Rodopeia*, benchè non priva di qualche difetto, ci offre, accanto ai soliti tipi del re crudele e del prudente consigliere, due nuove figure, l' una, appena però abbozzata, del vero e fedele amico, l' altra, più maestrevolmente tratteggiata, della innamorata gelosa. Selinda, questa figlia della schietta e primitiva natura, che ci rievoca alla memoria la sfrenata passione di Darinda per Silvio nella tragicommedia pastorale del Guarini, il *Pastor Fido*, quella popolana, autrice di tanta catastrofe, è un

(1) pag. 11

bellissimo ritratto della passione, che a poco a poco aumentando, oltrepassa i ritegni d'un finto pudore nell' efficace contrasto (atto 4.° sc. 1.ª) tra essa e Darinello. Naturalmente questa donna, gelosa della sua padrona, vedendosi avversata dal giovine amato, macchinerà la rovina della sua rivale, svelando, alla fine, con fiero compiacimento la tresca al sovrano. Ma tutto questo non le appaga ancora l'animo di donna offesa, sicchè, lieta della sua vendetta, ella vorrà anche assistere alla orribile uccisione di Sinibaldo (sc. 5ª). Calmato però l' istintivo furore, sentirà il peso del rimorso e, indegna di presentarsi al cospetto de' suoi simili, vergognosa di sè stessa, sconterà nel silenzio della sua cameretta la pena della grave colpa. Così pure le figure dei due affettuosi amanti sono abbastanza bene delineate, e la loro passione con verità e naturalezza erompe viva e spontanea dal cuore. Non seppe, nondimeno, il Verlato sottrarsi del tutto ai vieti mezzi, di cui si servivano i tragici del suo tempo; anche nella *Rodopeia* abbiamo l' ombra di Ismena, che appare a Ismaro (atto 2.° sc. 3.ª), e l' orribile e raccapricciante estrazione del cuore sulla scena era fatto comune a parecchie produzioni di quel tempo. Neppure vi mancano, a somiglianza dei tragici greci, alcune *sticomitie*, di cui abbondano le tragedie del Trissino e del di Monte; di più, l' inganno di Darinello per penetrare a corte, presso l' amata, troppo ci ricorda i

consueti travestimenti, propri della commedia. Del resto, nella *Rodopeia*, ricordata da parecchi scrittori, tra cui dal Quadrio (1), dall' Allacci (2) e dal Fontanini (3), l' azione è ben condotta, l' intreccio è sempre interessante, senza alcuna scurrilità, lo stile dignitoso; non più prosaiche descrizioni e lunghe sentenze, non più la consueta freddezza nei personaggi. Insomma, il Verlato, benchè non si elevi di molto sopra i numerosi tragici suoi contemporanei, rivela nel suo componimento buone attitudini drammatiche, e potrebbe stare benissimo accanto ai migliori scrittori di tragedie della seconda metà del cinquecento.

Inferiore assai alla *Rodopeia* è la *Tamar* di *Giambattista Velo*, vicentino, rappresentata con felice esito l' anno 1586 in Vicenza dalla « Compagnia Nova ». (4) La scena ha luogo in Gerusalemme. Il tiranno Absalone, figlio di Davide, re di Gerusalemme, istigato dal suo fido consigliere Achitofele e dal padre Amisano, tenta di impadronirsi del potere, tramando insidie alla regina Bersabea e al giovinetto Salomone, suo fratello. Chiu-

(1) *Della storia e della ragione d' ogni poesia* — t. 3° l. 1° dist. 1° e 4° part. 71.

(2) *Drammaturgia*, pag. 275 (indice 1°) e 446 (indice 2°)

(3) *Bibl. della eloq. ital.* — Venezia, Pasquali, MDCCLIII — vol. 1° pag. 473.

(4) *Tamar — attione tragica* — In Vicenza, appresso Agostino della Noce, MDLXXXVI.

sosi anzi in Gerusalemme, egli dichiara la guerra al padre, che da Ramata corre tosto in soccorso della capitale del regno ebraico, oppressa dall' odiato tiranno, novello Saul per l' odio suo contro i sacerdoti. Tamar intanto, la quale ripudiata dal fedifrago e seduttore Amone, trovavasi da parecchio tempo presso il fratello ribelle, lo scongiura a evitare la lotta contro il padre, ma rassicurata da Absalone ch' ella sarà sposa di Amisano, se la vittoria avrà favorito i ribelli, dopo alquanto ondeggiare, si schiera col fratello contro David, invocando l' aiuto di Iehova. Ma la lotta é propizia al vecchio re, sicchè Achitofele s' impicca, mentre il coro degli abitanti di Gerusalemme, pur deplorando tale suicidio (atto 3.° sc. 4.ª), lo considera come un giusto castigo della divinità. Nè Amisano, mortalmente ferito, tarda a raggiungere l' amico nell' altra vita, lasciando così a David libero il passo di entrare vittorioso in Gerusalemme. Questi nello splendore della gloria, ordina subito che i due figli ribelli siano lasciati in libertà, ma un messo, giunto in quel momento sulla scena, narra al vecchio padre la triste fine di Absalone, il quale, impigliatosi coi vaghi e bellissimi capelli a un ramo di quercia, mentre, fuggendo, cercava salvezza, fu dai vincitori raggiunto e ucciso. Un nuovo messo annunzia contemporaneamente la morte di Tamar, alle cui cure Absalone aveva affidato due teneri figli.

Questa tragedia in prosa, tranne i cori, che furono anche ridotti in musica da don Leone Leoni, vicentino, fu erroneamente creduta *sacra* dal Fontanini (1) e dal Baretti, i quali la giudicarono, per di più, errando nuovamente, « la prima che si vedesse in prosa ». Eppure non dovevano ignorare le composizioni drammatiche in prosa di Pandolfo Colenuccio, di Cesare Sacchetti e di Nicolò Pensoso, tutte anteriori alla *Tamar*. Malgrado però del *Discorso per lo scrivere Comedie e tragedie in prosa* di Agostino Michele, autore pure d' una tragedia in prosa, il *Cianippo*, (2) che provocò la pubblicazione del dialogo latino *Scenophylax* (3) del professor Scarano, le tragedie in prosa non ebbero la approvazione della maggior parte dei letterati; tanto meno poteva averla quella del Velo, senza unità di luogo rigorosamente osservata, difettosa di movimento, infarcita di lunghe e noiose narrazioni, povera di lingua e di stile tragico. Non per nulla lo Zeno argutamente immaginò (4) ch' essa fosse scritta *in poche ore e in prosa per comodità dei recitanti!*

Non più felice nel campo della tragedia fu don

(1) *Bibliot. della eloq. ital.* — op. cit. — vol. 1° pagg. 462 e 489.

(2) In Bergamo, per Commin Ventura, 1596, in 4°

(3) Venezia, per il Ciotti, 1601.

(4) Fontanini — op. cit. — vol. 1° — annotazione dello Zeno alla pag. 489.

Valerio Fuligni, autore del *Bragadino*. Certo l'illustre prelato vicentino, di cui il Calvi (1) ci ricorda appena il nome, mentre il Rosini nel suo *Liceo* (2) ci lasciò una breve vita di questo scrittore, concepì la sua produzione drammatica a Venezia, ma poi, trasferito a Gubbio, la finì nella nuova sede, pubblicandola a Pesaro, con la dedica al serenissimo principe Francesco Maria della Rovere, duca d'Urbino. (3)

A differenza degli altri scrittori di tragedie, che avevano trattato fatti o episodi tolti dalla storia antica, egli, tra' primi se non il primo, preferì di vestire di tragica forma un argomento di storia contemporanea, sommamente drammatico. In vero, le sorti infelici di Cipro e la perdita di Famagosta, avvenuta nell'agosto del 1571, in cui tanto eroicamente si difesero i veneziani, capitanati dal prode Marcantonio Bragadino, il quale si lasciò scorticare, anzichè cedere a Mustafà Bassà, generale turco, segnano non poche delle più splendide pagine della storia veneziana. Inoltre, il nostro autore, il quale più che una lotta di dominio tra Venezia e la Turchia, vedeva in quella guerra gli

(1) *'Biblioteca e storia degli scrittori vicentini* — op. cit. — v. V.° pag. CCXIV.

(2 T. 2° pag. 362. — Cesena, 1064).

(3) *'Bragadino*, tragedia di don Valerio Fuligni, vicentino, canonico regolare lateranense — In Pesaro, appresso Gir. Concordia, 1589.

eroici atti di un popolo cristiano contro l'invadente e pericolosa religione di Maometto, con maggiore probabilità di felice successo, credette opportuno di celebrare quell'avvenimento, a parer suo, più memorabile di tante imprese antiche.

Così diciassette anni dopo la perdita di Famagosta, anche perchè, com'egli afferma nella prefazione, non era stata ricordata da altri, egli volle trattare dell'importanza di quella guerra, ricca di spedizioni, di genio, di virtù, di sventura e di gloria. Ma, se la scelta dell'argomento, per quanto recente, poteva tornare veramente propizia all'autore, anche per il nobile intendimento da cui egli era animato, lo sviluppo infelicissimo di questa tragedia la rende di molto inferiore anche ai più mediocri componimenti di tal genere. Invano il lettore nelle lunghe e noiose descrizioni del *Bragadino* e in quegl'inverosimili caratteri de' personaggi vi cercherebbe la vera passione, che li sprona eroicamente alla morte; dovunque vi abbonda la più schietta retorica, la quale ci disgusta e ci lascia un vuoto nell'animo, soprattutto, quando ne' momenti più terribili quegli illustri capitani, ciecamente fidenti nel destino, anzichè nel loro eroismo, rimettono, come gli antichi duci, ogni evento buono o avverso al volere divino. S'aggiunga che la mancanza di donne nello svolgimento dell'azione rende la tragedia assai monotona, tanto più che il coro in questa produzione assume, a danno del

movimento, una particolare importanza, diologizzando esso, come personaggio stabile, in quasi tutte le scene dei cinque atti. Di essi migliore è indubbiamente il quarto, in cui abbiamo due mediocri scene: la terza, quando alle preghiere di Agà de' Giannizzeri, Mustafà, con strano atto di generosità, acconsente che l'uccisione preceda lo strazio, che il Turco voleva fare delle singole membra dell'eroe capitano veneto, e la quarta, notevole per la fierezza del pio e credente Bragadino, tratto al cospetto del gran generale nemico. Pure soddisfacente è la seconda scena dell'atto quinto, quando Lorenzo Tiepolo, dannato a morte, sfida l'ira di Mustafà e celebra le lodi degli eroi veneziani. La catastrofe non ha luogo alla presenza degli spettatori, ma per via di lunghe narrazioni di messi veniamo a conoscenza della misera fine dei prodi combattenti; nella scena terza [atto V], Marnoli narra piangendo al coro i patimenti inflitti a Marcantonio Bragadino, mentre subito dopo [sc. 4] Demetrio racconta pure al coro i particolari della morte del Tiepolo. Finalmente Giorgio, un terzo messo, avverte sempre il coro, che così assiste a una serie di tristi narrazioni, poco felicemente condotte, che il Bragadino è spirato.

Questa tragedia, ricca di personaggi e modellata sui tragici greci, è, adunque come ognuno può facilmente giudicare, ben povero lavoro e per invenzione e per intreccio e per passione e

per stile e per forma; quasi tutto è esaltato in modo che apparisca straordinario, anche perchè i lettori meravigliati lo fingettano così al miracolo divino. Lo stesso autore, rimproverato dai suoi contemporanei, per aver posto innanzi agli occhi fresche vergogne, fatte dal barbaro e potente nemico alla grande repubblica e alla cristianità tutta, nonchè d' aver parlato nella tragedia del suo amico, ancor vivo, conte Nestor Martinengo, era persuaso della imperfezione del *Bragadino*, come appare dalla sua lettera scritta a messer Francesco Melchiori, opitergino « voglio con tutto ciò — in essa scriveva — perdonarle la vita, et non dannarla al fuoco, per tentar, quando avrà dormito un pezzo, se potessi migliorarla in modo, che si potesse senza noia leggerla ». (1) Anche al Fuligni, non nato certo per calzare il coturno, nè fatto per rappresentare la tragedia delle passioni e le tempeste del cuore, vennero meno, a una felice scelta e a nobili intendimenti, l' ingegno e l' arte.

Letterato di versatile ingegno fu *Giambattista Liviera*, il quale ci lasciò parecchie rime e in fidenziano e in lingua rustica, una pregevole tragedia, nonchè un dramma spirituale. A diciott' anni (2), ment' era ancor studente in Padova, questo illustre vicentino compose il *Cresfonte*, dedicando

(1) Ms. alla *Bertoliana* (G. 10. 3. 11. fasc. 4).

(2) Michelangelo Zorzi - *Vita di Giambattista Liviera* - negli *Atti* della Società Albrizziana.

tale primo lavoro al suo benefattore Carlo Boldù, a cui dichiara nella prefazione d' aver scritto quel componimento drammatico « per ischivare l' ozio, cagione d' ogni vizio, non con animo mai, che questo incolto parto dell' ingegno suo fosse dal mondo veduto, sicchè non dubita, che sarà giudicato piuttosto degno di scusa, che di biasimo ». (1) Felicissimo, comunque, è stato il giovine poeta nella scelta dell' argomento, per quanto la favola, non in tutto conforme a quella [184] d' Igino, la quale forse si può considerare come la tessitura particolareggiata dell' antica tragedia di Euripide, fosse già stata trattata e da questo tragico greco e da Ennio e dal Cavallerino.

Merope, figlia di Cipselo, re d' Arcadia, era rimasta orbata di Cresfonte, re di Messene, per il triste operato di Polifonte, che non contento di averle spento il marito, le uccise tosto anche due teneri figli. Un terzo, per nome Cresfonte, potè miracolosamente salvarsi da tanto eccidio, vivendo di nascosto a Oleno, in Etolia, presso un fido conoscente della sventurata regina. Cresciuto il superstite forte e robusto, stabilisce di vendicare il padre appena gli si offra una propizia occasione, ma Polifonte, che nel frattempo aveva sposato

(1) *Cresfonte* - tragedia di Giambattista Liviera - In Padova, appresso Paolo Meietti - MDLXXXVIII. Ristampata dall' Albrizzi in Venezia nel MDCCL.

Merope, offre premi e onori a chi vorrà uccidere il giovine Cresfonte, suo acerrimo nemico.

Questi, a tale annúnciò, vestito da pellegrino, si presenta allo stesso re, affermando d'aver egli ucciso Cresfonte secondo il desiderio del suo sovrano, e datane la prova, chiede i promessi doni. Merope intanto, venuta a conoscenza della confessione dello straniero, credendolo realmente l'uccisore del proprio figlio, si scaglia con la scure alzata contro l'assassino, mentre questi stava tranquillamente riposando nella sala maggiore della reggia. Ma il vecchio Apollodoro, che riconosce nel finto omicida il figlio della regina, svela alla madre il segreto, e questa, lasciata cadere la scure, abbraccia l'audace Cresfonte, già pianto come perduto. Madre e figlio tosto, di pieno accordo, tramano la rovina di Polifonte, il quale è poco dopo scannato da Cresfonte, mentre assiste al solenne sacrificio, da lui stesso ordinato, per ringraziare gli dei della presunta morte dell'odiato figliastro.

Tale argomento, svolto dal nostro autore nei particolari in modo affatto diverso da quanti vollero trattarlo nei rispettivi loro drammi, non potrebbe offrire per una tragedia un più vivo contrasto d'affetti. Polifonte, innamorato della bellissima Merope, cui sposa, è sempre da lei odiato, perchè, non contento d'averle ucciso il marito e due figli, tenta, per amor di governo, di far assassinare anche il superstite, da lei tanto amato; Merope,

quasi costretta a sposare il crudele Polifonte, fida in una non lontana vendetta, e colpita nel suo affetto materno, ella che vive per il figlio, preferisce alla morte di questo quella dello sposo. Così si spiega, com' ella da prima mite, senta di giorno in giorno aumentare l' odio per il marito, a mano a mano che le cresce l' amore per il figlio; così pure è ammissibile, com' ella, forsennata, afferri la bipenne e si trovi in procinto di uccidere inconsciamente il figlio e tosto, riconosciutolo, con esso trami alla vita del marito, fino al compimento della vendetta. Sennonchè, il nostro giovane poeta non ha fatto risaltare tale diversità di sentimenti nella sua produzione, il cui argomento fu giudicato da Aristotele uno dei migliori soggetti di tragedia.

Nell' atto primo, esposta brevemente la favola, il poeta ci dà un lungo dialogo tra Ersilia e Merope, con poco appropriate e frequenti sentenze, da cui apprendiamo la storia dolorosa della povera regina. Entra quindi sulla scena, che è in Messene, davanti alla reggia, il vecchio Apollodoro, il quale annuncia alla regina la scomparsa da Oleno del figlio di lei, sicchè aumenta la disperazione di Merope, compassionata dal coro, che segna la fine dell' atto. Nel secondo, in seguito al dialogo tra la regina e il coro, e quindi con Ersilia, Merope, dopo un riuscito soliloquio, stabilisce, fatto questo comune in parecchie tragedie del secolo XVI, d' interrogare la profetessa Tarpeia, dalla

quale riceve le più confortanti assicurazioni, nonchè l'avviso ch'ella, entro quel giorno, vedrà il figlio. Il poeta, a questo punto, accenna soltanto ai dubbi, che sorgono in Merope, ondeggiante tra il timore della morte del figlio, scomparso da Olenо e la rassicurante notizia datale da Tarpeia. Al coro, che compiange la sventurata e dubbiosa regina, segue l'atto terzo, in cui, dopo il breve soliloquio di Apollodoro, abbiamo la scena interessante di Polifonte, Merope e Apollodoro. In questa, particolarmente, spicca il carattere fiero e crudele di Polifonte, che si vanta dei compiuti delitti, spintovi da ardente bramosia di regno. A Merope dice:

E teco parlerò, non come a moglie
Come a regina no, ma come a schiava,
Come a femina alfin parlar si deve,
Che, pur troppo, di sè superba essendo,
Non lece parlar più con dolci prieghi,
Nè con profferte;

e quindi con una reminiscenza trissiniana esclama:

. . . . . e maledetto
Sia l'anno, il mese, il giorno, l'ora, ch'io
Per tal t'elessi, e tolsi. . . . . .

perchè lei lo turba continuamente nelle gioie del governo, mentre:

..... non è cosa più simil a Dio
Quanto è il regnar, a superar le genti.

E al povero Apollodoro, che vorrebbe parlare in difesa della regina, dice:

China quegli occhi, traditor, a terra
Che non se' degno di mirarmi in volto.

È splendido, inoltre, peccato sia svolto poco felicemente, il contrasto di sentimenti nei due sposi all'annuncio della presunta morte di Cresfonte, preparato dal poeta, per darci tosto il bellissimo soliloquio di Merope, uno dei migliori luoghi della tragedia. Notevole è anche nel Liviera lo studio continuo di mettere in vivo conflitto i vari caratteri e di renderli più interessanti, sennonchè al giovine letterato manca ancora l'esperienza di superare tali difficoltà artistiche. Al coro tien dietro l'atto quarto, in cui per la prima volta si presenta sulla scena Cresfonte, che descrive minutamente al sovrano il compiuto assassinio, consegnandogli, quale pegno della avvenuta morte dell'odiato giovine, la collana del defunto. Il re, licenziato il pellegrino, si profonde in dubbi e nel soliloquio che ne segue, di squisita fattura per un giovine cinquecentista, esclama:

Che! non ti rallegri?
Forse la molta gioia ti confonde,
Come raggio del sole offusca gli occhi,
E la gran copia alfin rende dispregio?
Ahi, cosa strana! scerno il ciel sereno,
E parmi oscuro, ma che dico? veglio
O addormentato sogno? io son pur desto,
Che lo conosco sì.

Indovinata è pure la situazione del buon Apol-

lodoro, il quale, mentre da prima aveva inventata la notizia della morte di Cresfonte, ora, non avendo ancora riconosciuto il pellegrino, crede alle parole di costui; nè sa come comunicare alla regina la dolorosa notizia. Al coro affida anzi il triste compito. Merope, forsennata, appena viene a conoscenza della uccisione del figlio, decide di darsi la morte e, giurando vendetta, esce dalla scena, senza curarsi di Ersilia e del coro, che invece di seguirla e d' impedire il suicidio, dopo la confessione avutane, s' accontentano di esortarla a sopportare con rassegnazione tale sciagura. Nel quinto ed ultimo atto il nunzio svela l' operato di Merope al re, il quale, irato, prorompe in questi accenti:

> Ohimè, la peste, il mar, la fame, il foco
> Sono si da temer ma più la donna
> Quando ch' è irata, e dentro sè congiura.

Ordina quindi ch' ella sia uccisa, ma sconsigliato dal nunzio, il fiero tiranno, forse per la prima volta, ascolta le parole di un servo e con un cambiamento improvviso, quasicchè amore e odio potessero comparire e scomparire, alternandosi in pochi minuti, Apollodoro assicura il sovrano che la regina lo ama veramente. E il *buon* re, credulo, senza neanche curarsi di sentire tale dolce frase dalla bocca medesima della sposa, crede alle parole del vecchio non solo, ma ritiene vera anche tutta

la narrazione del pellegrino; anzi, quasi fuor di sè dalla contentezza, ordina feste solenni per sì lieti eventi. Quand' ecco il nunzio, nelle cui parole è riposto l' effetto tragico, compare tosto sulla scena e, siccome anche il Liviera era di quelli che non volevano atroci uccisioni alla presenza degli spettatori, racconta minutamente la triste fine di tali feste, interrotte da un regicida. La scure, destinata a uccidere il toro scelto per il sacrificio, aveva colpito invece la testa del sovrano, per opera di Cresfonte, lì per lì creato sacerdote sacrificatore. Con tale catastrofe dovrebbe finire la tragedia; invece abbiamo un nuovo dialogo tra Cresfonte e Merope, in cui, quegli, novello Achille, si lagna di non aver insevito sul cadavere del re, ordinando, di più, che esso non venga sepolto. La regina, da parte sua, pienamente vendicata, entra, ma il poeta non fa cenno di matrimonio, nel palazzo reale, accompagnata dal figlio, tra le esclamazioni del coro, che canta:

Dio dà tormento a chi poi vuol far contento.

Dai brevi cenni esposti, considerate anche le non poche difficoltà che uno scrittore deve superare, per comporre una tragedia meritevole di lode, nessuno può negare che il *Cresfonte* non sia, benchè fattura di giovine diciottenne, un buon lavoro, superiore di molto a tutte quelle accuse e calunnie, che contro di esso scagliarono i contem-

poranei del Liviera. Certo di parecchi difetti abbonda quella tragedia, la quale, tra l'altro, pecca per prolissità, mentre l'intreccio è molto misero; lo stile è pieno di affettazione e di gonfiezza; la rappresentazione dei caratteri e degli affetti non è sempre felicemente indovinata; l'elocuzione qualche volta è infelice; le sentenze non sono sempre bene appropriate e la catastrofe, come è immaginata dal Liviera, è troppo inverosimile; anzi, chi poi volle occuparsi di tale argomento, evitò ragionevolmente quegli strani particolari, che precedono e accompagnano la morte di Polifonte. Quel sospettoso e crudele tiranno, che crede alle parole del pellegrino per una collana ricevuta del presunto morto; che fida nell'amore subitaneo di Merope, dopo averne avute tante prove in contrario; che ordina feste solenni per sì inaspettati avvenimenti e solo assiste, non circondato dalle guardie, al solenne sacrificio, affidando il delicato e sacro ufficio di sacerdote a uno sconosciuto, è addirittura enorme. Più logico, dato il carattere di Polifonte, sarebbe stato in lui il sospetto di una serie di tradimenti, orditigli dagli stessi suoi famigliari, compresa la regina.

Dei personaggi del *Cresfonte* migliore è certo quello di Merope, in cui l'autore egregiamente fa risaltare il contrasto tra l'affetto materno e l'odio per l'aborrito sposo. Questa donna, che ripone tutte le sue speranze nell'unico figlio rimastole,

che pensa e vive per esso, può benissimo, in un momento di cieca disperazione, afferrare la scure e gridare vendetta; tanto più ch' essa in questa produzione vive realmente e sente tutta la forza della passione, come lo prova il bellissimo soliloquio del terzo atto. È strano però, in un' epoca in cui si curava soprattutto l' esteriore e le scene a forti tinte, che il Liviera abbia evitato, e lì non c' era spargimento di sangue, di darci la scena della madre, che colla scure in mano tenta di uccidere il figlio, situazione questa senza dubbio la più saliente della tragedia, tanto è vero che gli antichi greci, a testimonianza di Plutarco, non solo si commovevano all' audizione della omonima tragedia, ora perduta, di Euripide, ma in quell' orribile momento gridavano inorriditi. Sbagliato addirittura è il carattere di Polifonte; come tiranno è troppo fiero, è un mostro, che nella sua pazza barbarie diviene comico, come il Toante nell' *Oreste* del Rucellai; come uomo, invece, è troppo ingenuo. Appena abbozzato è, inoltre, il vecchio Apollodoro, sicchè non si comprende s' egli rappresenti il genio del bene o l' astuto cortigiano, mentrè effettivamente buona e premurosa è la fida Ersilia, che ci fa rammemorare l' Erminia della *Sofonisba*. Cresfonte, il protagonista, poichè tale è per il poeta il terzo figlio di Merope, ha nella tragedia una parte secondaria, ma di ciò non si può accusare il Liviera, poichè, in parecchie produzioni, il perso-

naggio, che dà il nome all' azione, compare poco o mai sulla scena, come l' Andria nella omonima tragedia di Terenzio. Solo nel quarto atto si presenta il figlio di Merope, quando, vestito da pellegrino, narra felicemente la presunta uccisione da lui stesso compiuta dell' odiato nemico del re, dandoci così, come poi fece il Torelli, uno svolgimento più verosimile ed efficace dell' azione, anzichè ricorrere a strane complicazioni, come più tardi fecero il Maffei e il Voltaire. D' altra parte, è chiaro che, senza l' operato di Cresfonte, la favola non avrebbe avuto il suo compimento. Circa lo intreccio, il Liviera, sebbene giovine, conobbe probabilmente la leggenda di Merope, tramandataci da Apollodoro, da Pausania e da Caio Giulio Igino, ma, pur trattando un argomento detto ottimo da Aristotele, il che bastava, perchè nel cinquecento esso fosse da preferirsi, vi apportò nei particolari non poche innovazioni. Nè alcuna notevole efficacia esercitò sul giovine Liviera la tragedia del Cavallerino, pubblicata nel 1582, perchè, e per lo svolgimento dell' azione e per il succedersi di avvenimenti secondari, inventati del tutto dal nostro poeta, assai diverso è il *Telefonte* dal *Cresfonte*, in cui se più frequenti sono le reminiscenze trissiniane, anche maggiori sono i pregi.

La fine allegra del *Cresfonte*, come doveva essere in Euripide, non nuova, del resto, anche in altre tragedie del secolo decimo sesto, poichè nella

stessa *Rosmunda* Almachilde uccide il tiranno Alboino per l'amor suo verso Rosmunda, nè sappiamo di poi se o no avvenga, precisamente come nella tragedia del Liviera, il matrimonio, sollevò una disputa tra il poeta vicentino e Faustino Summo, padovano. Questi, qualche mese dopo la pubblicazione del *Cresfonte*, stampò due *Discorsi:* il primo « Intorno al contrasto tra il signor Sperone Speroni e il Giudicio sopra le tragedie di Canace e Macareo » col quale scritto un critico anonimo (forse Bartolomeo Cavalcanti, ma più probabilmente Bernardino Tomitano) s'era scagliato contro l'autore della *Canace*; e un secondo, intitolato « Della nobiltà ». (1) Siccome in quel primo discorso critico il Summo (pag. 7), dopo d'aver tributate molte lodi allo Speroni, condanna l'argomento di quella tragedia e biasima in tesi generale, malgrado della contraria opinione di non pochi letterati, compreso il Giraldi, quelle di lieto fine, perchè la *Poetica* d'Aristotele era stata da tutti variamente interpretata, il Liviera, soprattutto allora che gran battaglia era scoppiata sur un punto di capitale importanza, cioè sulla interpretazione della *kátarsis* aristotelica, credette quello un attacco al suo *Cresfonte*, che finisce lietamente. Sembra però che il nostro autore fosse in errore, supponendo questo, perchè il Summo aveva composto quel discorso quindici anni prima e non aveva osato di

(1) In Padova, pel Meietti, MDXC.

pubblicarlo, mentre lo Speroni era vivo. Comunque, il Liviera se ne offese e stampò l'*Apologia* contro il Summo (1), nella quale nota molte falsità dette da quel letterato sulla *Canace* dello Speroni e sulla propria tragedia. Ed è notevole, come da entrambi si finisce costantemente per citare Aristotele, cercando ciascuno di trarre profitto nella discussione dei periodi oscuri o difficili della *Poetica*. A tale modestissima *Apologia*, la quale non oltrepassa i limiti della convenienza, scese violentemente in campo il Summo colla sua *Risposta* in vero coraggiosa, piccante e mordace (2). Finge in essa il critico padovano che la Carità corregga e ammaestri il tenero Liviera. Questi replicò tosto e quindi, senza ulteriori discussioni, terminò la polemica con decoro del giovine nostro poeta. (3)

L'argomento trattato da Euripide, da Ennio, dal Cavallerino e dal Liviera, della cui tragedia appena è ricordato il nome da qualche storico delle nostre lettere, fu poi scelto da Pomponio Torelli,

(1) *Apologia* di Gio: Battista Liviera contro l'Eccell.° Signore Faustino Summo, padovano, intorno alle tragedie di lieto fine. - In Padova, appresso Lorenzo Pasquati, impressor della Mag. Uniu. de' Legisti, 1590.

(2) *Risposta* per lo Eccell.° signor Faustino Summo, padovano, all'Apologia del signor Giovan Battista Liviera, vicentino. - Padova, appresso Lorenzo Pasquati, MDXC, in 4.°

(3) *Replica* di Gio: Battista Liviera all'Eccell.° signor Faustino Summo, padovano, intorno alle tragedie di lieto fine. — Padova, Pasquati, MDXC.

che nel 1589 pubblicò la sua *Merope*, facendo tesoro delle osservazioni precedentemente fatte dai critici sulla *lieta fine* della produzione del Liviera. Egli, difatti, modificò alquanto la catastrofe, facendo persino che Merope, col capo troncato di Polifonte in mano, precisamente come nella *Marianna* del Dolce il messo porta sulla scena la testa dell' ucciso Soemo a Erode, deplori la morte dello infelice marito Cresfonte e nello stesso tempo la uccisione del suo novello sposo Polifonte!

Nel 1641 tentò, inoltre, un *Telefonte* Richelieu; nel 1643 il Gilbert; nel 1683 Jean de la Chapelle e nel 1701, sotto il nome di Amasi, il De la Grange. Anche in Inghilterra comparve un *Telefonte* di anonimo scrittore nel 1731 e in Venezia fu pure rappresentato un dramma musicato sullo stesso argomento. Nondimeno alla *Merope* del Maffei, in cui qualche verso è tolto dal *Cresfonte* del Liviera, compreso il noto

« China quegli occhi, traditor, a terra »
(atto 3.° sc. 4.°)

spetta il vanto d' aver iniziato il teatro nazionale, mentre da essa ripetono la loro origine la *Merope* del Voltaire e quella di Vittorio Alfieri (1)

Afferma il Calvi (2) che Bernardino Trinagio

(1) Si veda, in proposito, l' ottimo studio del dott. G. Canonica sulla *Merope* di Scipione Maffei, del Voltaire e di Vittorio Alfieri. Milano, Hoepli 1893.

(2) *Bibliotecu* etc. — op. cit. — t. V.° pag. 209.

vorrebbe eccellentissimo nel tragico *Giambattista Calderari*, il commediografo, di cui parlerò in appresso, e lo stesso giudizio esprime lo storico vicentino Marzari, ma nessun documento ci comprova la verità di tali asserzioni. Così pure nel citato ms. dello Ziggiotti si accenna all' *Alessandro*, tragedia dell' accademico *Alessandro Massaria* (1524-1598), che tradusse, come altrove dissi, l' *Andria* di Terenzio per gli accademici, ma neanche di questa tragedia nulla si sa e potrebbe trattarsi di un equivoco dello storico, tanto più che il Massaria si chiamava Alessandro.

* * *

Accennai già come dalle *Rappresentazioni*, e soprattutto da quelle profane, si sarebbe potuto svolgere la tragedia d' origine veramente nazionale, italiana, se l' amore dell' antichità, dopo il progressivo incremento degli studi umanistici, non avesse oppresso e soverchiate le produzioni drammatiche popolari, già floride, come precisamente avvenne ai primi tentativi del teatro popolare latino, dopo il trionfo della coltura greca in Roma. Merita, inoltre, considerazione il fatto che, mentre tra noi la commedia dell' arte, sopraffatta e ridotta tra il popolo dalla letteraria, trionfò poi, a sua volta, su quest' ultima ed ebbe un nuovo periodo di splendore, le *Rappresentazioni* invece, per quanto di ca-

rattere popolare, sia per la loro poca varietà, sia per il loro sviluppo in parte letterario, certo però per il maggior favore dimostrato dal popolo per l' ecloga e per la farsa popolare, si spensero prima ancora della decadenza della tragedia classica, esulando nelle campagne e ne' conventi e lasciando di esse pallida immagine nelle usanze del contado (1).

Nondimeno, la sacra rappresentazione, sorta dalle laude umbre, diffusa dapprima in Italia con le confraternite dei Disciplinati di Gesù, sollevata dagli stessi letterati fino ad acquistare importanza di forma letteraria, soprattutto da Feo Belcari, da Bernardo e Antonio Pulci, da Lorenzo il Magnifico e da una serie di notevoli cultori, non scomparve del tutto, nella seconda metà del cinquecento, dalle nostre lettere; che, anzi, lasciò tracce della sua esistenza anche nelle numerose tragedie sacre, pubblicate in gran copia e negli ultimi anni del secolo decimo sesto e, in particolar modo, nel decimo settimo. In vero, se noi consideriamo gli argomenti di queste, il prologo, corrispondente alla *annunziazione* delle sacre rappresentazioni, la licenza, l' unità biografica, anzichè quella di tempo e di luogo, e spesso anche la metrica, vediamo come non di rado esse siano state adattate alle forme e all' indole della tragedia classica, conservando però

(1) D' Ancona — *Origini del Teatro in Italia*; Firenze, 1887 — Vedasi l' appendice « La Rapp. dramm. ne' contado toscano. »

talvolta una impronta particolare, sicchè nè sono veramente sacre rappresentazioni, nè tragedie classiche, ma partecipano e delle une e delle altre, risultando dalla fusione di entrambe.

Un' azione scenica, scritta indubbiamente senza alcun intendimento artistico, è la *Giudi'ta* (1) di *Anton Maria Angusciola*, della cui vita siamo completamente all' oscuro. Nè più sicure notizie abbiamo del *poema* (?) sul *Martirio di S. Barbara* dell' illustre poetessa *Maddalena Campiglia*, di cui dovrò parlare più innanzi. Il Calvi, nell' opera più volte citata, accenna soltanto a tale produzione, ma il Morsolin nel suo accurato studio sulla Campiglia (2) dice soltanto, che Angelo Grillo, monaco benedettino genovese, in un suo sonetto fa cenno di un componimento, forse tragico, della nostra poetessa su S. Barbara. Ma null' altro aggiunge per mancanza di documenti, anche da me invano ricercati.

Certo per noi la migliore *rappresentazione sacra* è la « Giustina Vergine e martire santissima » di *Giambattista Liviera*, l' autore del *Cresfonte*, forse l' unica che meriti, tra tanti scrittori vicentini, un

(1) In Venezia, per Marco Ginami, in 12.° — s. a. — ristampata a Milano nel 1647.

(2) Morsolin — *Maddalena Campiglia — poetessa vicentina del secolo XVI.* — Episodio biografico — Vicenza, Paroni, 1882.

maggiore cenno (1). L'azione si svolge in Padova; semplicissimo ne è l'argomento. Massimiano, innamorato perdutamente di Giustina, vorrebbe farla sua sposa, ma ella che aborre il fiero imperatore pagano, abbraccia con più fervore il cristianesimo e si vota a Dio. Cacciata tosto in prigione insieme col fido Agrippa, pure ardentissimo cristiano, la bellissima vergine è pugnalata dai sicari di Massimiano. La *hierotragedia*, come volle intitolarla lo autore, è divisa in cinque atti, ciascuno dei quali è distinto dal coro di vecchi cittadini padovani, ma, tranne una maggiore libertà nelle svolgimento dell'azione, mista di sacro e di profano, e la spiccata *unità biografica* della santa, traspare in essa la imitazione classica, da cui non volle o non potè sottrarsi, anche in un componimento di tal genere, l'autore, cieco ammiratore della *Poetica* trissiniana. Del resto, in questo dramma sacro, a differenza della *Giuditta* dell'Angusciola, c'è minore uniformità dell'andamento e della tela, ma non mancano i soliti tipi; l'imperatore, i consiglieri, il sacerdote, i messaggeri nunzi della volontà di Dio, e i birri,

(1) Liviera — *Giustina vergine e martire santissima* — hierotragedia — in Padova, presso G. Antonio Zara, 1593, in 8.° Ristampata in Seravalle per Marco Clasero, 1612 e col frontispizio della prima edizione mutato nel 1606 a Venezia, per G. B. Ciotti, nel libro III.° della *Corona o Ghirlanda di candidi gigli di verginità e di sanguigne rose di martirii di diversi santi.*

tutte figure uniformi e adatte a produzioni sacre diverse; a tutto questo s' aggiunga nessuna analisi delle passioni, nessun linguaggio vero ed efficace. Eppure, la storia di quel martirio, incontrato dalla santa col sorriso sulle labbra e colla gioia del desiderio compiuto di volare al cielo, piacque allora assai, e nel giro di pochi anni ne furono pubblicate tre edizioni.

* * *

Ultimo in questo mio breve studio sulla tragedia, contrariamente all' ordine cronologico finora seguito, ho serbato *Francesco Negri,* anche per le obiezioni che su questo tragico qualcuno potrebbe sollevare.

Questo avventuroso scrittore, nato a Bassano l' anno 1500 da Cristoforo e da Dorotea Bonamente, nobile vicentina, mostrò fin da fanciullo ingegno vivace e, ancor giovane, s' acquistò fama di valente e leggiadro scrittore sì in italiano, come in latino. Innamoratosi, quindi, di una de' Rossi, nè potendo effettuarsi il matrimonio, egli giurò di condurre la vita in un chiostro, facendosi nel 1522 frate nel monastero di S. Giustina in Padova, col nome di Simone, e la ragazza, che avea giurato di votarsi a Dio, entrò in un convento di monache a Bassano. Ma, poco dopo, venuto il Negri a conoscenza che la sua innamorata, pentita, era

uscita dal chiostro, per passare ad altre nozze, egli scappò a Bassano, l'attese presso la chiesa di S. Giuseppe, vicina al Duomo, e, mentre ella passava in carrozza, la colpì ripetutamente con un pugnale, lasciandola, secondo alcuni, morta; secondo altri, gravemente ferita. Fuggì quindi, nel 1525, dal monastero di Padova, per salvarsi dal rigore delle leggi; passò a Trento e di là in Germania, dove apostatò, diventando amico e seguace accorto e distinto di Zwinglio. Dopo la morte di costui, Francesco passò a Chiavenna, dove, senza alcuna molestia, insegnò lettere e curò amorosamente i propri figli, natigli da una svizzera, cui sposò intorno al 1530. Morì nel 1559 a Chiavenna o, forse, a Lovere; ma, secondo il Baseggio, nel 1560 a Ginevra. (1) Abbiamo di questo illustre bassanese parecchie pubblicazioni non senza dottrina e buon gusto, (2) ma quella che lo rese famoso è la tra-

(1) *Notizie intorno alla vita e alle opere degli scrittori della città di Bassano*, raccolte ed estese da Giambattista Verci. — In Venezia, MDCCLXXV vol. I. fasc. 2.° — pag. 60 e seg. Vedasi pure la pubblicazione del Baseggio « *Ritratti e Biografie d'illustri bassanesi* » — Bassano, 1853, tip. Baseggio — ritratto XIII.

(2) L'elenco delle opere del Negri trovasi nel diligentissimo studio compiuto su questo autore da Giambattista Roberti « *Notizie storico-critiche della vita e delle opere di Francesco Negri, apostata bassanese del secolo XVI, con una dissertazione intorno alla di lui tragedia del « Libero Arbitrio »* Bassano, tip. Baseggio, 1839.

gedia intitolata *Libero Arbitrio*, stampata la prima volta nel 1546 o, certo, nel 1547 e ristampata nel 1550. (1) In questo lavoro, affatto strano, il Negri si scaglia contro tutte le piaghe, che deturpavano allora la Chiesa, vale a dire la simonia, il nepotismo, e la più profonda immoralità, dimostrando così anch' egli, vissuto parecchio tempo in un convento e imbevuto degli studi umanistici e delle teorie platoniche, di non esser diverso da molti scrittori suoi contemporanei.

Ma, mentre in Italia l' opposizione prese aspetto puramente letterario e quasi tutti, in tempi di tanta incredulità, s' accontentavano di vivere isolati, ciascuno pago delle proprie idee, il Negri, passate le Alpi, s' imbevve delle teorie Zwingliane e delle medesime, fervente apostolo, cercò sempre nuovi seguaci, drizzando tutti i suoi strali, anzichè nella discussione dei dogmi, contro la autorità del Pontefice. Anzi, leggendo il *Libero Arbitrio*, il Negri non appare il vero e proprio apostata razionalista, che, tra l' altro, sconfessò Socino nella *Confessione*,

(1) Tragedia di F. N. B. intitolata *Libero Arbitrio*, 1546 — in 4°, senza luogo e nome di stampatore, e di nuovo, collo stesso titolo, nel 1547 (probabilmente, come crede il Roberti, è la stessa edizione della precedente). Fu ristampata poi nel 1550 col vero nome dell' autore « Della Trage | dia di M. Francesco | Nigro Bassanese | intitolata | Libero ar | bitrio Editione seconda | con accresci | mento. — Dell' anno MDL — senza nome di stampatore (forse stampata a Poschiavo).

pubblicata in appendice alla seconda edizione di questa tragedia, ma, sopratutto, il fiero oppositore della Chiesa romana, la quale, degenerata, sosteneva con tutti i mezzi della violenza una dottrina corrotta e svisata a tutto vantaggio della sua onnipotenza, lasciandosi cadere, conscia della propria immoralità, in braccio alla più scandalosa demoralizzazione. Così il clero, e particolarmente il più elevato, era assai corrotto; gli uffizi ecclesiastici venivano ambiti, perchè procuravano ricchezze e i più distinti erano appanaggio dei cadetti delle grandi famiglie, e la curia romana, anzichè toglier gli abusi, pensava a trar vantaggio dalle vacanze e dalla collazione dei benefici e a moltiplicare le tasse di cancelleria, mentre nel basso clero e nel popolo era profonda ignoranza, che facilitava la credenza di tanti e nuovi miracoli, divenuti oggetto di uno sconcio mercimonio. In tal modo la Chiesa menava colpi mortali contro lo spirito e la coscienza dei popoli, alienandosi e spingendo essa stessa all' incredulità molti spiriti elevati, che nella loro coscienza non poterono più restarle fedeli. Quanti però dai Goliardi e da Pier della Vigna fino al secolo decimosesto s' occuparono di sferzare i vizi e di correggere, sia in prosa o in poesia, i costumi col ridicolo, tutti, o quasi, s' erano di preferenza scagliati contro monaci; di fatti, e il Boccaccio e il Sacchetti scrissero molte delle loro novelle, per mettere in evidenza la vita

depravata di certi frati impostori. Più tardi Masuccio dei Guardati da Salerno, il Valla nel suo dialogo *De Professione religiosorum*, il Filelfo nelle sue *Facetiae* e nella *satira* II, 5, il Poggio nel *Dialogus adversus hypocrisiam* e Leonardo Aretino nella sua *Oratio in hypocritas*, tutti s' erano scagliati o contro qualche ordine fratesco o qualche minore prelato o molto vagamente avevano accennato al Pontefice; anzi, Pomponio Leto, carcerato sotto l' accusa d' immoralità e di disprezzo per il Cristianesimo, dichiarò, implorando la pietà del Papa, d' aver sempre onorato il primo e sommo sacerdote della Chiesa, da lui chiamato *venerabile numen*. Pochi, insomma, da prima, e con riserbo, osarono scagliarsi contro la corruzione di vescovi o di Pontefici, benchè novellieri e commediografi andassero a gara per dileggiare cappellani, canonici e frati, riguardati allora come persone sospette, sulle quali s' accumulavano spesso le più vituperose accuse. Ma, in seguito alle contese dei principi, allo scisma, all' opposizione dei concilii all' assolutismo papale e al succedersi di pontefici o inerti o deboli o viziosi e alle prediche dei novatori, scossa ormai l' opinione sull' autorità del Papa, anche le invettive contro di esso, particolarmente contro Alessandro VI e Giulio II, abbondarono, malgrado delle prigionie, delle torture e delle numerose vittime sacrificate sul rogo. Marcello Palingenio Stellata (Pier Angelo Manzolli da la Stel-

lata nel Ferrarese) nel suo *Zodiacus vitae* accoppia alla parte morale un' aspra satira contro i potenti, contro gli ecclesiastici e contro papa Clemente, che si preparava a combattere Lutero non con argomenti, ma colle armi; di più, innumerevoli tratti della nostra letteratura del cinquecento provano con quanta audacia si parlasse ormai e si scrivesse pubblicamente anche intorno al papato e alla Curia romana, detta allora la *novella Babilonia*. (1) Lo stesso Guicciardini, stato già molti anni al servizio dei papi medicei, lasciò scritto (1529) nei suoi aforismi « Nondimeno il grado, che ho avuto con più Pontefici, m' ha necessitato a amare per il particolare mio la grandezza loro; e se non fussi questo rispetto, avrei amato Martino Lutero, quanto me medesimo, non per liberarmi dalle leggi indotte dalla religione cristiana nel modo che è interpretata e intesa communemente, ma per vedere ridurre questa caterva di scelerati a' termini debiti, cioè a restare o senza vizi o senza autorità ». (2)
— Certo però nessuno, prima del Negri, s' era tanto fieramente scagliato contro il Pontefice e la Curia romana, poichè nel *Libero Arbitrio*, sebbene

(1) Burckhardt — *La Civiltà del secolo del Rinascimento in Italia* — traduzione del prof. Valbusa — In Firenze, Sansoni, 1876 — vol. I.° cap. XI.° e vol. II.° - parte sesta. Vedasi pure « La formazione di Mastro Pasquino » in *Nuova Antologia* — fasc. IX° — 1 Maggio 1894 — pagg. 92. 96, 103.

(2) Ricordi; n. 28 delle *Opere inedite;* vol. I.°

abbiamo, come nel Fregoso, nel Folengo, nel Trissino, nel Palingenio e nelle *Rappresentazioni*, la personificazione delle idee, designate con nomi significativi, pure nell' enfasi del ragionamento, spesso l' allegoria sparisce e l' autore, senza tante reticenze, parla liberamente di questo o di quel prelato o dello stesso Pontefice. Breve è il bizzarro argomento della tragedia, premesso alla seconda edizione già citata: « Il signore *Libero Ar-*
« *bitrio*, figliuolo della signora *Ragione* e di *Volontà*,
« principe della provincia delle *Operazioni umane*,
« se ne viene per mezzo dei Teologi scolastici a
« stare in Roma, ove fatto dal Papa Cristiano
« Papeo, e appresso eziandio Re invitissimo, ri-
« ceve da Sua Santità la corona del Regno delle
« *Buone Opere*. Di poi, avendo per mezzo del si-
« gnore *Atto elicito*, suo maestro di casa, meritato
« d' avere per moglie la signora *Grazia de Congruo*,
« genera da lei la signora *Grazia de Condigno*. (1)
« E così con questa sua famiglia per lungo tempo
« felicemente nel suo regno vivendo, cava di
« quello, per via della gabella del Merito, che vi
« è sopra, una grandissima quantità di tesoro. Alla

(1) Per *Atto elicito* intende l' autore la operazione che procede liberamente dalla volontà. *Merito o Grazia de Congruo* sono i meriti conseguiti dall' uomo per la sua onestà, non già per debito; mentre *Merito o grazia de Condigno* sono quelli conseguiti per un qualche debito, dovuti quindi di ragione.

« fine intesa la ribellione di molti suoi soggetti « per lettere di Ferdinando re, portate dal dottore » Ecchio, opera col Papa, che si fa buona provvi- « sione a tal disordine. Ma, mentre che a ciò si « provvede, la signora *Grazia giustificante*, man- « data da Dio dal cielo in terra, mozza secreta- « mente il capo a esso Re; e il Papa, finalmente « scorto per il vero Anticristo, riceve da Dio la « sentenza d' essere a poco a poco ucciso colla « parola divina. »

La tragedia si svolge in Roma al tempo di Paolo III, ed è divisa in cinque atti, di cui ciascuno, tranne l' ultimo che è di cinque, consta di tre o quattro scene, distinte dall' autore. (2) Gl' interlocutori sono: *Fabio da Ostia*, pellegrino; *Diaconato*, maestro di casa di mons. Clero; *Ermete*, interprete del concilio di Trento; *Felino spenditore*, credenziere del concilio; *Re Libero Arbitrio; Discorso umano*, segretario del Re Libero Arbitrio; *Atto Elicito*, maestro di casa del Re; *Bertuccio*, barbiere e buffone di corte; *Amonio* e *Trifone*, il primo cancelliere, l' altro notaio, ufficiale della Dateria di Roma; *Orbilio*, senatore del re; *Mons. Clero; Cappellano* di messer Clero; *Pietro* e *Paolo*, apostoli; *Angelo Raffaele* e *Grazia giustificante*.

Nel primo atto Fabrio da Ostia, tornato dalla

(2) Alla squisita gentilezza del cav. co: Tiberio Roberti, direttore del Museo di Bassano, cui pubblicamente ringrazio, devo la lettura di questa rarissima tragedia.

Terra Santa, s' imbatte in Discorso umano e in Diaconato, (sc. I.) ma, ben presto, dovendo Discorso umano andarsene per certi particolari suoi uffici, lascia Diaconato con Fabio (sc. II.) che viene illuminato sulle vicende di Libero Arbitrio, e sulla potenza di esso. Dopo una lunga serie di digressioni e una particolareggiata spiegazione dei titoli e delle cariche ecclesiastiche, Fabio parte contento per Ostia. Intanto Diaconato, il quale, sotto pretesto di sostenere i diritti del soglio pontificio, adombra co' più neri colori i costumi della Curia romana, domanda, non essendosi potuto recare al banchetto dei Teologi nel palazzo di Messer Clero, a Ermete, uscito allora da quel ritrovo, quali argomenti offrirono materia di discussione durante il convito e l' altro gli espone tutte le questioni teologiche trattate (sc. III.), nonchè quanto si disse pure sulla autorità del re Libero Arbitrio. Allontanatosi quindi Ermete, abbiamo la scena comica (sc. IV.) di Felino spenditore, tipo ignorante, diffidente, crapulone, il quale deplora con Diaconato, che i convitati si sieno mostrati di cattivi costumi, perchè, contro il consueto, avevano bevuto poco. Nel secondo atto, re Libero Arbitrio si lagna con Discorso Umano e con Atto Elicito d' essere abbandonato da alcuni suoi fedeli, come lo prova la lettera ricevuta dal re Ferdinando; di più, si mostra impensierito per il numero vieppiù crescente degli eretici (sc. I.). Ordina

quindi al maestro di casa di ritirare dalla Dataria tutti i documenti de' suoi legittimi possessi e delle entrate ecclesiastiche. Così nella lunghissima scena seconda abbiamo il notaio Trifone, che, alla presenza di Amonio, cancelliere, di Atto Elicito e di Bertuccio, enumera, interrotto nella lettura più volte da un forte catarro, la interminabile serie di tali possessi. Frequenti sono anche le dilucidazioni chieste da Bertuccio, fratello cugino di Pasquino, col quale, avanti ch' ei fosse mutato in sasso, lavorava assieme in una medesima bottega di barbiere. Finita la noiosissima lettura, Bertuccio (sc. III.) tenta di carpire dalla Dataria una bolla per un frate d' Aracoeli che aveva commessa una turpe azione. Frattanto (atto III° - sc. I[a]) Discorso Umano, per volere del re Libero Arbitrio, ordina a Messer Clero di prendere severe misure contro gli eretici, insegnandogli parecchie nuove e orribili pene da infliggersi, oltre alle già note, ai peccatori. Messer Clero (sc. II[a]) raccomanda, alla sua volta, a Diaconato di radunare i Teologi per l' indomani, affine di prendere nuove disposizioni contro l' eresia. E mentre Diaconato e Felino discutono sull' operato di que' teologi, da quest' ultimo giudicati poco favorevolmente, sopraggiunge Ermete (sc. III[a]), che, interrogato, espone l' origine del potere temporale, con particolareggiate e dotte nozioni sui diritti della chiesa e sulle teorie degli eretici. Ma, fingendo egli di narrare una discus-

sione sorta tra il dottor Ecchio e Zwinglio, lascia trapelare di tratto in tratto l'ignoranza dei Teologi, sicchè, dopo tale disputa (sc. IV[a]), Felino conchiude con l'affermare che le cose dette dagli eretici hanno più fermezza di quelle sostenute dai teologi. Intanto Pietro e Paolo, apostoli, incontrato a caso Bertuccio, gli si danno a conoscere, dichiarandosi mandati dal cielo sotto mentite spoglie di pellegrini, per investigare l'operato della Corte pontificia e per scoprire l'abuso che facevano i Papi della loro autorità (atto IV° sc. I[a]), ma, mentre essi tentano di penetrare in quella sede, escono dal palazzo di Messer Clero Diaconato e Felino, i quali avvisano Bertuccio (sc. II[a]) che quello ha ordinato pene severissime contro gli eretici e ha nominata una commissione di cinque cardinali, per comporre il tribunale della Santa Inquisizione. Ritornati tosto sulla scena, Pietro e Paolo trovano Bertuccio solo, che, facilmente convertito da loro all'eresia (sc. III[a]), corre a prendere nel vicino palazzo i ferri del proprio mestiere e lascia quella corte, luogo di tanta immoralità. Nell'atto quinto, l'angelo Raffaele e la Grazia Giustificante, mandati quaggiù sulla terra a spegnere il re Libero Arbitrio e a dichiarare Anticristo il Papa, condannandolo alla pena capitale, s'accingono a compiere l'incarico ricevuto, ma da prima Pietro, Paolo e l'angelo Raffaële (sc. II[a]) spiegano quale e quanta fosse l'ira del Cielo contro il Pontefice,

considerato lassù come un anticristo. A una noiosa scena, in cui tornano a discutere della efficacia dell' eresia Bertuccio, Pietro e Paolo, segue il dialogo (sc. IV[a]) tra l' angelo Raffaele e la Grazia Giustificante, i quali esaltano la potenza di Gesù Cristo. Finalmente la Grazia Giustificante (sc. V[a]), alla presenza di Pietro, di Paolo, dell' angelo Raffaele e di Bertuccio, annuncia d' aver ucciso, non veduta da alcuno, come fece Giuditta con Oloferne, re Libero Arbitrio insieme colla moglie, con la figlia e col suo maestro di casa Atto Elicito. Ordina, inoltre, che sia resa pubblica la sentenza del Cielo contro l' Anticristo, il quale sarà « col coltello dello spirito, che è la parola di Dio, a poco a poco ucciso ». Mentre l' angelo Raffaele comunica a tutti gl' interessati la sentenza, la Grazia Giustificante dimostra agli apostoli quale contrasto esista tra i canoni scritturali e le dottrine papali. Col ritorno dell' angelo, il quale ha così compiuto la propria missione, finisce l' azione drammatica.

In questa lunghissima tragedia, cui l' Allacci erroneamente attribuì a Luigi Alamanni, mentre il Mazzucchelli (1), senza buon fondamento, credeva che vi avesse posto mano nella compilazione Paolo Vergerio e in parte lo stesso eretico Luigi Alamanni, tutto è narrato con molta erudizione e chiarezza, particolarmente nella seconda edizione, meglio corretta e alquanto modificata dal Negri, il

(1) *Vita di Luigi Alamanni* — pag. 616.

quale, anzi, non mancò nella ristampa di scagliarsi contro i suoi nemici principali (atto IV.°, sc. 2.ª): Monsignor della Casa, legato apostolico a Venezia, che aveva posto all' indice la prima edizione del *Libero Arbitrio*; Girolamo Muzio, che stava scrivendo le *Vergeriane* e monsignor Tommaso Stella, detto dal Negri « il Tedeschino », successore del Vergerio nel vescovado di Capodistria. Ma il *Libero Arbitrio*, sul quale argomento lo stesso Valla, circa un secolo prima, ci aveva dato un dialogo (2), dimostrando che se l' onniscienza di Dio non esclude il libero arbitrio, pure non riusciva a comprendere come esso si possa conciliare coll' onnipotenza divina, è una vera e propria tragedia? L'Allacci, il Mazzucchelli, Apostolo Zeno e, in generale, quanti hanno lasciato un cenno di questo componimento drammatico, lo chiamano, senz' altro, *tragedia;* mentre il Cicogna (1) lo definì un *dialogo allegorico*, che non le regole della tragedia, bensì l' empietà, la malignità, la satira aveva in vista. Facilmente, però, a tutto questo si potrebbe rispondere anche collo stesso Negri. Dice egli, in fatti, nella prefazione: « Quanto alla disonestà di essa « operetta vi posso con verità affermare, doler più « a me d' aver cagione di usarla, che a' lettori di « leggerla, o auditori di udirla. Ma che si dovea

(1) *Veneziane Iscrizioni* — Correzioni e giunte al 2.° vol. — pag. 424.

(2) *De libero arbitrio.*

« fare? non faceva egli mestieri di nominare i « disonesti vizi de' cattivi religiosi, se dovevano « essere, come si meritano, ripresi? » E altrove pure nella prefazione: « questa cagione, et non al- « cun' altra, mosse ancor me da principio a scri- « vere di simil cose, sotto nome di tragedia, per- « suadendomi che fosse per tal via alquanto dilet- « tevole; se ben non di molta arte poetica, nè di « molto bel parlare ornata, più facilmente gli uo- « mini potrebbono, leggendola, avvedersi de gli « errori già da molti anni introdotti nella Chiesa « di Cristo. » Dunque, il Negri stesso intese di scrivere una *tragedia*, in cui, benchè alcuni personaggi siano allegorici, pure altri sono reali, e il fondo, e quanto concerne tutta la discussione sulla riforma, è indiscutibilmente storico; c'è, inoltre, unità d'azione, la quale si svolge nella gran piazza del Vaticano; c'è unità di tempo, perchè tutto accade nello spazio di poche ore; c'è unità di luogo. Protagonista della tragedia è re *Libero Arbitrio*, sotto il quale personaggio allegorico l'autore allude alla libertà di coscienza, combattuta dagli eretici; esso, in vero, ha nella tragedia una breve parte, ma sufficiente per assicurarsi che tutti gli altri personaggi, tra i quali è notevole il barbiere Bertuccio, buffone di corte, vero tipo comico che per non degenerare da suo fratello Pasquino, in sè compendia la malignità, lo scherno e la satira, concorrono allo svolgimento dell'azione.

Colla morte del protagonista si chiude il dramma, infarcito di noiosissime quanto dotte narrazioni e controversie scolastiche. V' aggiunge anche il Roberti, e giustamente, nell' ottimo studio citato « l' intreccio è veramente drammatico sia nella favola, sia nel costume, sia nelle sentenze; tutto, insomma, è ordinato a svelare la somma corruzione della Corte pontificia e di tutti gli Ecclesiastici, e a dimostrare l' assurdità e l' ingiustizia della millantata onnipotenza papale. In tutto il libro c'è unità ed eguaglianza di stile sia in linea di concetto che di locuzione e, benchè piena di sarcasmi e di invettive, può ritenersi la prima tragedia italiana in prosa e veramente prima anche per la libertà di contenuto. » Certo, nessuno potrebbe a' nostri giorni, come dissi altrove, riconoscere nel *Cianippo* di Agostino Michele, stampato verso la fine del cinquecento, la prima produzione drammatica in prosa, o tanto meno considerar tale la *Tamar* del vicentino Giambattista Velo, pubblicata nel 1586 a Vicenza, se, come afferma lo Zeno, (1) già nel 1559 altre tragedie in prosa erano rese pubbliche. Ma, d' altra parte, nessun scrittore fa cenno di tragedie in prosa scritte prima del 1547, anno della pubblicazione del *Libero Arbitrio*. Nè, quanto al contenuto, questo componimento, anche prescindendo dalle dichiarazioni dell' autore, può considerarsi affatto un dialogo allegorico, senza

(1) *Note al Fontanini* — op. cit. — vol. I.° pag. 489.

carattere drammatico; nè una farsa spirituale, che ben diversamente il Negri avrebbe trattato il suo lavoro, se fosse stato guidato da tale intendimento; nè una *rappresentazione*, benchè il numero eccessivo dei personaggi, resi *pessimi* anzichè *migliori*, la allegoria costante, la mescolanza di tipi sacri e profani, il grave alternato col ridicolo, la mancanza di vera compassione suscitata dal protagonista o dai personaggi secondari, siano caratteri propri più delle *rappresentazioni*, anzichè delle tragedie di imitazione classica. Il Negri, assiduo e illustre cultore degli studi umanistici, volendo probabilmente scrivere una tragedia modellata sui classici, si lasciò poi, senza avvedersene, sopraffare dai propri intendimenti; e siccome egli volgevasi non a una classe dotta di lettori esclusivamente, ma a tutti, senza alcuna distinzione, curò più la particolareggiata esposizione delle proprie idee, che l'esatta osservanza delle norme costanti della tragedia, ben contento, soprattutto, che e un tal titolo e la forma più popolare di essa potessero facilitarne la diffusione e la lettura.

Forse per tutto questo egli non volle scostarsi completamente dalle *rappresentazioni*, sicchè, conservando il *Libero Arbitrio* in gran parte l'apparenza di una tragedia d'imitazione classica, ma, nello stesso tempo, anche distinte alcune caratteristiche della *rappresentazione*, sembrami esso un dramma spirituale allegorico, sviluppato non molto fe-

licemente sotto la forma di una vera e propria tragedia religiosa-filosofica, la quale, pur rimanendo isolata nella storia della nostra letteratura, è notevolmente importante e per la scelta dell'argomento, allora di vitale interesse per tutti i credenti, e per la trattazione di essa in prosa e per la soppressione del coro.

Del *Libero Arbitrio* furono fatte due edizioni anche in francese, l'una nel 1558, l'altra nell'anno successivo, (1) come pure una traduzione in latino (2); ma, essendo stata quella tragedia posta all'indice dalla Chiesa, che ne ordinò la distruzione di tutte le copie reperibili, malgrado dell'abbondante tiratura, oggi è divenuta rarissima.

(1) *Tragedie du Rois Franc-Arbitre*; en la quelle les abús pratiques et ruses cauteles usèes de l'Antechrist son au vif declarèes d'un stil fort plaisant, et recreatif, nouvellemente traduite de l'Italien en François. Imprimèe a Ville-franche, avec privilege, 1559 - in 12.° (stampata, certo dal Crispino di Ginevra).

(2) 1558, apud Crispinum.

COMMEDIA ERUDITA E DELL'ARTE;

FARSE LETTERARIE E RUSTICALI.

La commedia fiorì alquanti anni prima della tragedia ed ebbe un maggior numero di cultori, perchè più si adattava agli studi, ai costumi e alle tendenze dei letterati del secolo decimosesto. Già verso la fine del quattrocento, più volte s'erano recitate le migliori commedie di Plauto e di Terenzio, ma veramente solenne fu la rappresentazione dei *Menaechmi* data il 25 gennaio 1486 nel cortile del palazzo ducale a Ferrara. Quando però, nei primi anni del cinquecento, si comprese che anche la lingua italiana si prestava benissimo a tale genere di produzioni ed era più facilmente intesa dal popolo tutto, non mancarono da prima le semplici traduzioni, quindi i rifacimenti, da ultimo, siccome l'amore, soprattutto nella classe cólta, per tali rappresentazioni stimolò i cultori delle lettere a tentare nuove commedie, modellate sui classici latini, alle consuete favole tolte dai due

chiari commediografi latini, subentrarono argomenti scelti tra le migliori nostre novelle e, in particolar modo, da quelle del Boccaccio. Gli stessi personaggi, da prima copia esattamente fedele di quelli delle commedie plautine e terenziane, subirono notevoli modificazioni, e adattati alle usanze di que' tempi, rispecchiarono così i costumi di quel secolo, troppo ingiustamente giudicato dal Leopardi nei noti versi:

> Deserto è la sua storia, ove nessuno
> D' incorrotta virtude atto si vede.

Al Trissino, anche in questo capitolo, spetta il primo posto, come quello che, primo tra' vicentini, ci diede nei *Simillimi* un esemplare di commedia dotta, pubblicata, lui vivente, nel 1548, ossia trentatrè anni dopo la sua *Sofonisba*. Ma se per l' importanza di questa tragedia d' imitazione classica e per l' anno della pubblicazione di essa, benchè composta contemporaneamente alla *Rosmunda* del Rucellai, l' illustre vicentino fu giustamente considerato come innovatore della tragedia, degno del primo posto tra i tragici cinquecentisti, nella commedia invece egli era stato preceduto da numerosi cultori, i quali, dai primi anni del secolo decimosesto fino alla metà circa di esso, avevano pubblicata una serie ragguardevole di commedie e per contenuto e per forma; tra questi basti citare il Nardi, l' Ariosto, il Machiavelli, il Dovizi, il Giannotti, Pietro Aretino, il Dolce, tutti illustri

commediografi. Ben a ragione, quindi, si vorrebbe trovare nei *Simillimi* quella perfezione, che è propria di tutti i lavori usciti già dallo stadio della prima formazione; sennonchè, il Trissino, non dotato di ingegno comico, nè spinto dall'amore per tale arte a scrivere la sua commedia, volle semplicemente comporla, dopo la pubblicazione della *Sofonisba* e del suo poema eroico, perchè gli era « paruto, oltra quelli, di abbracciare ancora quest'altra parte di poesia, cioè la commedia, la quale tratta delle azioni e costumi degli uomini mediocri e bassi, e con parole ridicole, e con burle fa lo effetto delli suoi ammaestramenti. » (1) Certo, se tutti i letterati più di grido avevano scritto una o più commedie, anche il Trissino non volle essere loro da meno; ma egli, uomo moralissimo rispetto al suo secolo, si studiò, inoltre, di migliorare i suoi contemporanei. Così, mentre la sua tragedia, imitando, loda e ammira gli atti virtuosi, la commedia, pure imitando, dileggia e vitupera i viziosi, in guisa che e l'una e l'altra ci insegnano la virtù, la quale « nel vero — egli afferma nella prefazione — non è altro che l'amore ad abbracciare il bene, e il fuggire ed avere in odio il male. » Parecchio, adunque, si deve concedere al poeta soprattutto per la nobiltà di tali intendimenti.

(1) Prefazione alla commedia. Per la bibliografia dei *Simillimi* vedasi il Morsolin — op. cit.

L'argomento dei *Simillimi* è tolto dai *Menaechmi* di Plauto, una delle più imitate fra le commedie latine; anzi, la produzione del vicentino è più che una imitazione della plautina, perchè gli giovò di essa, senza sapervi trasfondere il proprio spirito, fino ne' più piccoli particolari; sicchè qualcuno non mancò anche di dichiararlo, per quanto ingiustamente, essendo la elaborazione della commedia trissiniana molto più libera, il vampiro di Plauto, che gli sugge tutto il sangue e lo lascia cadavere. Eppure sono notevoli le innovazioni introdotte nel suo lavoro dall' illustre vicentino, il quale, imbevuto della poetica aristotelica e vissuto, si può dire, colla sua fantasia in un mondo greco, cercò di scostarsi assai, anche nell' imitazione, da' suoi predecessori. Nella *Poetica* aristotelica non sono regole per la commedia, così si credeva, che le norme stabilite per la tragedia valessero anche per quella, tranne la diversità delle favole, in cui alla rappresentazione dei personaggi *migliori* si doveva apportare qualche mutamento, rendendoli *peggiori*, e alla compassione e al terrore, che nella tragedia dovevano suscitare, bastava movessero nella commedia il riso. A tutto ciò fedelmente s' attenne il Trissino, osservando la buona condotta del nodo e la naturalezza dello scioglimento, non tanto l' unità dell' azione, nè la scelta di una nuova favola, parendogli che le avventure dei gemini fratelli offrissero un intreccio, per quanto invero-

simile, sempre interessante per la stranezza di più avvenimenti ingarbugliati. Circa la condotta, mantenne però i cinque atti, non divisi da lui, ma dal coro, rispettando, inoltre, le unità del tempo e del luogo. Ma siccome nell' attica tragedia, come pure nell' antica commedia di Aristofane, gli atti erano distinti dal coro, detto parabasi, ad esso, con particolari intendimenti, volle tornare il poeta, il quale, facendo suo il « Chorusque turpiter obticuit » oraziano, introdusse una innovazione dal punto di vista artistico veramente sbagliata, perchè, alla leggerezza degli argomenti svolti nelle singole scene, stuona assolutamente la serietà dei cori tragici per quanto il poeta abbia cercato di renderli meno gravi e con essi abbia innalzato, per lo più, un canto all' amore. Del resto, a ciò egli non ricorse senza ottime ragioni. Così nelle commedie, come nelle tragedie, s' erano introdotti tra atto e atto degli *intermezzi*, i quali consistevano o nella recitazione di qualche scenetta pastorale o mitologica o nel canto di qualche madrigale o in suoni e danze; e, anzi, s' era giunti a tal punto che il Lasca nel dialogo tra il *Prologo* e l'*Argomento*, premesso alla *Strega*, scriveva « Già si solevan fare gl' intermedj che servissero alle comedie; ma ora si fanno le comedie, che servono agl' intermedj », deplorando anche che « muse, ninfe, amori, dei, eroi, e semidei » offuscassero e facessero parer brutta la commedia. Ebbene, il Trissino che nella sua

Poetica aveva deplorato tale innovazione, soppresse gl' *intermezzi*, e ci diede il coro lirico, foggiandolo al gusto de' suoi contemporanei.

I *Simillimi*, pubblicati la prima volta nel 1548, sono dedicati al cardinale Farnese. La scena si pone a Palermo, in quella regione ove anticamente fiorì la commedia, e l' intreccio consta di una serie di equivoci inverosimili, nati dalla somiglianza di due fratelli: Salvidio, chiamato poi Simillimo, e Simillimo propriamente detto. L' azione si svolge sulla via, presso il porto, e a breve distanza si dovrebbero vedere alcune case poste rispettivamente a fronte; in una di esse abita la bella Ericina, cortigiana; più lontano, dirimpetto a questa, sorge la casa di Alesa, sposa di Simillimo, e nello sfondo della scena non dovrebbe mancare la ciurmaglia e la nave, su cui poco prima era approdato Salvidio Simillimo. Entrano in scena, da prima, Simillimo Salvidio e Consalvo, suo famiglio, ai quali, come gli antichi Greci, il poeta fa narrare, avendo soppresso il prologo, l' argomento della commedia. Narra Simillimo Salvidio, figlio di Emporio da Trieste, d' aver avuto un altro fratello gemino, il quale, settenne, recatosi col padre alla fiera di Lanciano, nella confusione si perdette e indarno per nove giorni cercollo lo sventurato padre che, non potendo sopravvivere a tanto dolore, poco dopo morì nella stessa Lanciano. Salvidio intanto, rimasto a casa, fu allevato dall' avo Filocriso, il quale

da allora lo chiamò Simillimo Salvidio, in memoria dello scomparso, lasciandolo, per giunta, erede di tutta la sua sostanza. Da quattro anni Simillimo Salvidio girava per l'Illiria, la Grecia, la Tracia, l'Asia, l'Egitto, la Libia, la Spagna, la Francia e il mar Tirreno, affine di trovare il fratello, alleggerendo di molto la sua sostanza. Quella mattina egli era arrivato a Palermo, e qui incomincia l'azione.

Mentre Simillimo Salvidio e Consalvo, appena sbarcati, stanno prendendo le necessarie disposizioni per guarentirsi dai ladri e dalle numerose e pericolosissime cortigiane, Folchetto, servo di Simillimo rubato (così appellato, per distinguerlo dal Salvidio) e Garifilo, cuoco della cortigiana Ericina, ci avvertono che Simillimo rubato s'era recato poco prima, insieme col parassita Scovoletto, intimo suo amico, nella casa di Ericina, sua amante, per donarle una veste, ch'egli aveva rubato alla propria moglie Alesa. Ricordano, inoltre, la insperata fortuna toccata a Simillimo rubato, il quale, rapito a Lanciano dal ricco Lilibeo, aveva ereditato, alla morte di costui, tutta la sostanza del potente predone, sicchè Peloro, fratello carnale di Lilibeo, diede poco dopo al fortunato giovane in isposa Alesa, sua unica e ricchissima figliola. Simillimo Salvidio intanto, preso in isbaglio da Garifilo e Folchetto, è invitato a pranzo da Ericina, la quale, credendolo Simillimo rubato, lo accoglie colla

consueta benevolenza nella propria casa, ricolmandolo d' ogni premura e riconsegnandogli la veste, perchè la facesse accomodare alquanto dall' orefice. Meravigliato Salvidio per tanta e sì strana gentilezza, esce da quella avventurata casa, mentre il coro, inneggiando alla felicità del padrone, segna la fine dell' atto primo. Ma Scovoletto, che scambia Salvidio per l' altro fratello, amico suo, lo rimprovera di non averlo invitato, come di consueto, a pranzo e lo minaccia con arroganti detti di svelare tali turpi amori alla buona Alesa. Rimane di nuovo sbalordito Salvidio a siffatte parole, ma, giudicando quello sconosciuto pazzo, corre subito in cerca di Consalvo, a cui aveva consegnata la borsa, piena di denaro. Il coro, intanto, inalza un canto alla fortuna, che governa le opere dei mortali. Avviene quindi sulla scena un litigio tra Simillimo rubato e la moglie Alesa, la quale, venuta a conoscenza della vita scapestrata condotta dal marito, lo riprende acerbamente e vuole la sua veste di ritorno. Simillimo rubato, per accontentarla, si reca tosto da Ericina, ma questa ch' era certa di avergli poco prima consegnata la veste, perchè la facesse accomodare, ritenendo questo un pretesto dell' amante per disfarsi da lei, lo apostrofa vivamente, sicchè il povero Simillimo rubato è d' un tratto cacciato e dalla moglie e dalla cortigiana, mentre il coro compiange le sventure di lui. Giunto nel frattempo Salvidio, è costretto,

benchè protesti di non aver moglie, a subirsi i rimproveri di Alesa ,e del padre di lei, i quali, giudicandolo impazzito, mandano un servo in cerca di facchini per legare lo sventurato sposo. Fortunatamente questi riesce a feggire e, aiutato dal coro, si mette in salvo nella propria nave, non curando in quel momento l' inno che quello intuona alla sapienza divina, che sola può salvarci da tanti malanni. Simillimo rubato, che in si brutto frangente capita sulla scena, è afferrato da quattro robusti facchini, i quali, in seguito al desiderio espresso dal medico Sosandro di volerlo esaminare accuratamente in casa, tentano di trascinarlo altrove, ma sopraggiunti alcuni marinai, prendono parte all' azione e liberano il presunto padrone, a cui lo stesso Consalvo, per isbaglio, aveva consegnata la borsa. Da ultimo, la contemporanea presenza dei due fratelli sulla scena chiarisce gli equivoci; i due Simillimi, trovatisi finalmente dopo tante avventure, stabiliscono di lasciare tosto Palermo e di far ritorno a Trieste, loro patria.

Una serie di equivoci così inverosimili, i quali potrebbero fornirci la tela per più d' una farsa, tornerebbe, a' nostri giorni, alquanto strana a chi giudicasse la commedia d' allora co' nostri criteri. Ma nel secolo decimosesto, quanto a' personaggi e all' intreccio, non si richiedeva troppa sottigliezza; anzi, parecchi commediografi fondarono le loro commedie su tali intrighi, poichè il pubblico, in-

curante assai di capire esattamente come tutto procedesse, desiderava di godersi puramente lo spettacolo, compiacendosi quanto più strane e curiose erano le situazioni. Lo stesso argomento, tolto dai *Menaechmi*, era stato trattato trentacinque anni prima dal Bibbiena nella *Calandria*, in cui la straordinaria somiglianza dei due principali personaggi è cagione di tutto il viluppo. Il Dovizi però vi apportò delle mutazioni, perchè i due simili non sono maschi, come in Plauto, ma di sesso diverso, così c'è più facilità di trovare nuovi intrighi, più inverosimili, ma anche più adatti a dimostrarci l'ingegno bizzarro dell'autore e la sua attitudine alla commedia. Il Trissino invece, pur avendo scelta una favola che offriva i più strani equivoci, su cui si fondano parecchie commedie di quel secolo, non volle o non seppe nello svolgimento dell'intreccio e nella pittura dei caratteri lasciare l'impronta del suo spirito. E neppure egli si studiò di delinearci qualche nuovo personaggio; quindi, anche in questa commedia, abbiamo i soliti tipi della latina: il suocero brontolone, il genero dissipato, la moglie sofistica, il parassita, la donna di mala vita, la mezzana e i servi confidenti. Pare quasi l'opera sua una macchina fotografica che riproduca le immagini di un mondo lontano assai, perchè, di certo, egli non ci rappresenta uomini, usi, costumi, in una parola la vita del tempo suo. Di che, e con ragione, si lagnò il Lasca nel pro-

logo della *Strega*, il quale, riscontrando tali difetti non solo nel Trissino, notò che *Aristotele e Orazio videro i tempi loro, ma i nostri sono d' un' altra maniera: abbiamo altri costumi, altra religione e altro modo di vivere e però bisogna far le commedie in altro modo.*

Non mancarono, del resto, anche in quel secolo valenti commediografi, i quali, sulle orme del Machiavelli, sommo tra tutti, lasciarono nei singoli personaggi, modificati del tutto o creati addirittura nuovi, l' impronta del loro spirito e lo specchio più fedele dei costumi dei loro tempi. Ma i due simili del Trissino sono così malamente abbozzati, che a stento il lettore può figurarsi il carattere dell' uno alquanto astuto e pronto a trar profitto dalle insperate fortune, da quello dell' altro, ossia di Simillimo rubato, più ingenuo e più sensuale, sebbene non di quella nauseante e bestiale sensualità, propria di tanti altri personaggi della commedia del secolo decimosesto. Nondimeno questi due fratelli nel Trissino non sono disonesti e turpi quanto quelli del Dovizi o quanto i *lucidi* Tolto e Folchetto dell' omonima commedia del Firenzuola o come Briseo e Lizio nell'*Ipocrito* dell' Aretino o come quelli negli *Straccioni* del Caro. Salvidio, anzi, che per quattro anni cerca dovunque il fratello, consumando i propri averi, mostrasi veramente affettuoso; l' occasione soltanto lo fa per breve traviare, ma egli non abusa delle situa-

zioni, nè approfitta dei beni, cui facilmente potrebbe conseguire per la sua somiglianza coll' altro. Simillimo rubato è invece più corrotto, ma di una corruzione molto superficiale a paragone de' tempi e de' personaggi delle altre commedie; egli s' è lasciato lusingare da una donna di mala vita, da una poco raffinata cortigiana, inferiore di molto alle più note di quel secolo, ma perchè, e questo egli stesso ci dice, la moglie sua bisbetica e avara gli aveva fatto dimenticare in parte le pure gioie della famiglia e quasi l' aveva costretto a cercare altrove quelle soddisfazioni che in casa non sapeva trovare. Ed è appunto per tale ragione ch' egli, non potendo avere un alto concetto della famiglia, si reputa beato appena, senza la moglie, arriverà a porre il piede in patria. Nel complesso, egli è adunque un uomo come tanti altri suoi contemporanei, ma, perchè meno corrotto, s' annoia dei tanti fastidi che l' opprimono e, sdegnato contro i tristi che lo circondano, esclama:

O maledette sian tutte le liti,
Tutti i garbugli, e tutti gli avvocati
Nati a ruina de l' umane genti,
Che si nutriscon de gli altrui disconci,
Difendendo i ribaldi con gran cura,
Ed opprimendo i buoni; chè i scelesti
Gli son più grati, e di maggior guadagno.
Nè cosa alcuna è scellerata tanto,
Che non ardiscon ricoprirla, e farla
Rimanere impunita da le leggi

Di cui son la peste, e la ruina.
Sono rapaci, e fraudolenti, e pieni
D'insidie, di periuri, e di bugie,
Senz'alcuna vergogna, e senza fede,
Servi de l'avarizia, e del denaro.

(Atto III.° — sc. 1.ª)

Que' due simili, a ogni modo, fanno ridere e danno occasione a una serie di piacevoli equivoci, stemperati in parecchie scene di scarso valore comico; quasi mai essi promuovono i singoli intrighi, ma vi partecipano e li subiscono, secondo che tengono sulla scena questo o quel luogo.

Gli altri personaggi della commedia sono ancora meno comici e ci rappresentano le più sbiadite e insignificanti figure, che si riscontrino nel teatro di quel tempo. Scovoletto, il parassita, avrebbe potuto rivelare la *vis comica* del Trissino; invece questo tipo non è punto dissimile dal parassita della commedia latina. Eppure il Machiavelli, prima del nostro poeta, ci aveva delineato nella *Mandragola* un Ligurio, che, abile e astuto, fa il suo mestiere signorilmente, senza campare alla giornata, e se l'opera sua è regolata dallo stomaco, anzichè dalla coscienza, pure sa distinguere il bene dal male. Nel Trissino, non il parassita intrigante come l'*Ipocrito* nell'omonima commedia di Pietro Aretino, non l'uomo astuto e filosofo come lo Sparecchia nei *Lucidi* del Firenzuola, bensì il meschino mendicatore di pranzi e cene, come,

circa quarant' anni prima, l' aveva delineato anche l' Ariosto nei *Suppositi*. Non avendo scroccato il pranzo a Simillimo rubato, egli inveisce contro costui:

> Chi sono? uomo leggier più che la piuma,
> Scellerato, crudel, che v' ho fatt' io,
> Per ch' io debba patir tanta ruina?
> Vi rubaste da me, quand' era in piazza
> Per goder senza me sì bel convito.
>
> (Atto II.° — sc. 2.ª)

E aggiunge arditamente:

> Non mi moverò mai per priego alcuno,
> Ch' io non dica ogni cosa a vostra moglie,
> La qual so, che farà la mia vendetta,
> E vi farà parer quel pasto amaro;

non accorgendosi ch' egli, con questo mezzo, danneggia sè stesso, perchè arrischia di perdere tutti gli altri pasti. Così pure Ericina è donna molto borghigiana, cui il poeta accenna appena per la necessità degl' intrighi; nè migliore è Alesa, il vecchio tipo della moglie bisbetica, che avrebbe potuto offrire al Trissino una bella e violenta scena domestica di dissidio coniugale, come non manca nella *Clizia* del Machiavelli, nonchè in quella dello stesso nome di Donato Giannotti. Lo stesso Sosandro, il tipo del medico ignorante e goffo così egregiamente ritratto da non pochi commediografi di quel tempo, è appena ricordato alla

sfuggita. Gli altri personaggi sono tutti d'uno stesso stampo; nessun nuovo tipo, non il pedante, non il prete, non il Gianficco, non il negromante, non la pinzochera mezzana o il capitano; nè il poeta rifuggì soltanto dal darci uno di que' nuovi personaggi, creati addirittura o adattati alla vita del cinquecento, ma cercò di attenuare, e di molto, anche la immoralità propria di alcuni tipi da lui trattati. Questi, in fatti, non furfanti, non scellerati, sono, anzi, tutti d'indole benigna; aborrono dalla oscenità, ingrediente necessario allora e comune dell'arte comica, e attestano chiaramente come il Trissino, più che a darci la rappresentazione della vita reale del suo tempo, curò, cogli stessi intendimenti del Machiavelli, di migliorare la corrotta società, nascondendo inoltre, per quanto gli era possibile, tutto ciò che potesse sembrargli osceno. Così, schierandosi egli fra quelli, che lamentavano l'immoralità della letteratura comica contemporanea, ben poteva scrivere, in tempi di tanto pervertimento di costumi nelle corti, nei principi e nei cortigiani, al cardinale Farnese nella lettera dedicatoria « considerando come la poesia, con la varietà delle favole, piacevolmente c'insegna essa virtù, e sapendo appresso che questa festiva azione delli due gemelli ci mostra quanto si debbano teneramente amare i fratelli, ho preso ardimento di dedicarle e di donarle questa mia piacevole fatica; sperando che non solamente per esserle data da

persona, che sommamente l'onora, ed ama, ed osserva, ma ancora per la festività di essa, e per la novità dell'ordine, e per la moralità delle sentenze ed ammaestramenti, che vi sono, le debba essere gioconda e grata ». Ma la nobiltà degli intendimenti non basta a compensare di tanti difetti questa povera commedia in sciolti, nella quale, non solo il carattere dei singoli personaggi, ma scene, dialoghi, lingua, tutto, insomma, lascia a desiderare. Quanta diversità tra i *Simillimi* del Trissino e le numerose commedie dei principali cinquecentisti! Negli stessi *Lucidi* del Firenzuola, nei quali l'argomento è pure tolto dai *Menaechmi* di Plauto, quanta più arte nella distribuzione degli atti e delle scene; quante variazioni efficacissime nell'intreccio; quanti particolari più interessanti e comici nei singoli personaggi assai meglio delineati; quanta più eleganza e arguzia di linguaggio e bellezza di forma e naturalezza di contenuto!

Fra tanti imitatori della commedia plautina, dal Bibbiena al Firenzuola e, in seguito, da questo allo Shakespeare e al Regnard, il nostro poeta, artisticamente parlando, fu certo dei meno felici.

Anche *Elio Belli*, celebre matematico, morto nel 1575, compose forse una commedia, intitolata le *Nozze Olimpiche*, se meritano fede i versi dell'*Elegia* recitata agli Accademici nel 1559, mentre era Elio principe degli Olimpici, la quale così comincia:

Ad olympicos Accademicos
eorumque Principem Elium Bellium.

* * *

Illustres salvete viri, salvete sodales
Et salve nostri gloria, Belli, chori.
. . . . . .

Anzi, aggiunge lo Ziggiotti (1) che un esemplare di detta commedia era presso il cav. Pietro Paolo Bissari il vecchio, ma infruttuose riuscirono le mie ricerche per rintracciare tale produzione drammatica, probabilmente d'argomento pastorale.

Così una commedia, intitolata *Ranuccio*, con Porfirio pedante, abbozzò appena *Livio Pagello*, della quale ci rimane l'argomento nel citato manoscritto dell'*Eraclea*.

Superiore ai tre commediografi ricordati e scrittore di qualche nome fu *Giambattista Calderari*, vicentino (1541-1590). Colpito dalla podagra, dopo quindici anni di fatiche sostenute nella milizia e una serie di pericoli corsi in mare contro i pirati, per la religione di Malta, sentendosi inclinato alle scene, scrisse sulla fine del 1587, in prosa, la *Mora*, (2) pubblicata nel marzo del 1588, con la dedica a Giambattista Ghellini, allora principe dell'Accademia Olimpica, di cui era

(1) Ms. cit. — pag. 16
(2) In Vicenza, appresso Perin libraro, et Tomaso Brunelli compagni; 1588.

onorato membro anche il nostro autore. L'argomento di questa commedia è tolto dall'*Eunuco* di Terenzio, che, alla sua volta, non poco aveva attinto da Apollodoro e da Menandro, ma la favola, in parte modificata ed accomodata ai costumi d'allora, è vestita di nuovi concetti e di frequentissime sentenze. La scena ha luogo nella città di Napoli. Aurora, cortigiana di Siracusa, racconta a Curzio de' Capeci, sempre accompagnato dal servo Turchetto, che un cavaliere (atto I.° sc. 2.ª), da cui era assai amata, le aveva donata in Malta una fanciulletta napoletana, chiamata Tiresia, cui quel generoso signore avea riscattata da certi siciliani, che l'avevano tolta ad alcuni corsari di Barberia. Ma, in seguito a una disgrazia, trasferitasi Aurora in Napoli col suo amante, da cui ebbe la fortuna di ereditare poco dopo una bella sostanza, abbandonò nelle mani di un suo zio avaro la piccola Tiresia, la quale fu ben presto venduta in Malta al capitano Baloardo Smiriglioni. Questi, già vecchio, imbattutosi nel suo ritorno a Napoli, per una singolare combinazione, in Aurora, le promette, in ricambio di dolci vezzi, di donarle la bella ed espertissima schiavetta, e la cortigiana, che non voleva lasciarsi sfuggire un dono sì gradito, finisce per raccomandare caldamente a Cinzio, che di lei era pure innamorato, di starle parecchi giorni lontano, per non destare nel capitano gelosia. Il giovine amante, anche per tali confi-

denze fiducioso d' essere amato, l' assicura di fare quanto desidera, e per non essere da meno del vecchio suo rivale, promette alla cortigiana di mandarle subito in dono una bella mora, comperata per cento scudi. Nel frattempo, il capitano ordina al parassita Polpetta (atto II.° sc. 3.ª) di condurre la schiavetta all' abitazione di Aurora e il fidato servo eseguisce tosto l' ordine ricevuto. Era però Tiresia così bella che Laureno, fratello di Cinzio, appena vedutala, sente risvegliarsi d' improvviso una forte passione e stabilisce di far sua la mal capitata ragazza coll' aiuto del servo Turchetto, sempre pronto ad assecondare le voglie del suo padroncino. Egli, in fatti, che tra pochi minuti doveva condurre la mora alla casa di Aurora, consiglia Laureno a travestirsi da donna e a colorarsi con carbone il viso, essendo uno scambio il modo più facile per riuscire nell' intento. Così Laureno condotto, a vece della mora, presso la bella Tiresia, in casa di Aurora, dopo una serie di strane avventure, riesce a ottenere quanto desidera. Scoperto tosto dalla serva di Aurora l' inganno e il turpe operato di Laureno, quella corre a narrare ogni cosa a Cinzio, mentre Laureno, contento della sua fortunata sorte, ancora vestito da donna e col viso annerito, si dirige verso l' abitazione dell' amico Fabrizio Caracciolo, per lavarsi e indossare il proprio abito. Intanto il capitano, accortosi poco prima del finto amore di

Aurora per lui, si presenta con parecchi soldati alla casa della cortigiana, volendo la restituzione di Tiresia. E nello stesso tempo Nicandro Carassi, altro amante di Aurora, il quale da tanti anni cercava la propria sorella rapita dai corsari, venuto a conoscenza di tutta la dolorosa storia di lei, va difilato a quel luogo infame per liberarla. Di più, Berardo Capeci, padre di Laureno, ingannato dal servo, che, per strappargli il consenso di matrimonio, gli aveva narrato come l'inesperto giovine fosse caduto prigioniero della cortigiana, corre pure alla casa di Aurora. Incontratisi così il capitano, i Capeci e Nicandro, avviene lo scioglimento della commedia, col matrimonio di Tiresia con Laureno.

La commedia, svolta in cinque lunghissimi atti e fondata sui soliti intrighi dei servi e sui travestimenti, non ha scene interessanti e veramente comiche; forse migliore è la scena settima dell'atto quarto, in cui abbiamo i guerreschi preparativi del capitano per togliere Tiresia ad Aurora. Nè in essa mancano i tipi propri di quasi tutte le commedie del cinquecento: la cortigiana, il parassita, i servi intriganti e il capitano smargiasso, novello *miles gloriosus*, che ci ricorda in questa produzione il Tinca della *Talanta* dell'Aretino. Poco felice, inoltre, per il linguaggio e privo di *vis comica*, pure questo primo lavoro del Calderari fu lodatissimo, tanto ch'egli l'anno seguente pubbli-

cò la *Schiava* (1) nella cui prefazione sono anche stampati i giudizi favorevoli, che di essa diedero Jason de Nores, cipriotto, professore a Padova, con lettera in data 9 giugno 1589, Niccolò Rossi e Antonmaria Angiolello. L'argomento di questa commedia ha molte somiglianze con quello della precedente, anzi sembra quasi un rifacimento della *Mora*, ma, benchè l'azione s'aggiri, come in quella, intorno a Tiresia, pure i particolari sono affatto diversi; non è più la cortigiana che dà lo sviluppo a tutta la commedia, — poichè le avventure di Laureno con Tiresia possono considerarsi come episodio secondario, — tenendo a sè avvinti i numerosi amanti, bensì nel nuovo lavoro abbiamo tre individui, di età e condizione diversa, perdutamente innamorati non più della cortigiana, ma della fanciulla, i quali, abilmente raggirati dalla astuta Caterinicca, commettono le più strane e ridicole pazzie. Al possesso della bella Teresa, figlia di Ayssa, aspirano il capitano Madracchio Belfonte, il gentiluomo Filerno e il povero servo Giannello. Ma Caterinicca non vuole cedere la proprietà della schiava a meno di duecento scudi, coi quali ella intende di partire tosto per Napoli, desiderosa di rivedere il suo vecchio amante Mario Albertini. Sennonchè il capitano, ricco ma avaro, trova da parte sua il prezzo esagerato e il gentiluomo Filerno è

(1) In Vicenza, appresso Agostin Noce, nel 1589. Ristampata in Venezia, appresso Pietro Bertano, nel 1609.

un nobile spiantato. Alla fine, il vecchio Madracchio fortemente innamorato della ragazza, si persuade di sborsare i duecento scudi, ma Filerno, saputa la risoluzione del capitano, coll' aiuto del suo servo Romanesco, induce Zurut, schiavo di Madracchio, a scassinare la cassa-forte del padrone e a rubare l' oro in essa contenuto, promettendogli, a compenso, di liberarlo e di mandarlo in patria. Il furto riesce benissimo, sicchè tosto, col denaro alla mano, Filerno acquista la ragazza, ordinando al servo di condurgliela a casa. Ma aveva fatto male i conti, chè Giannello, informato di tutto da Teresa, assalta improvvisamente Romanesco, gli rapisce la ragazza e fugge con lei. Il capitano intanto, accortosi del furto, vuole mandare alla forca il ladro e i complici di questo, mentre Filerno, ingannato, giura di vendicarsi del danno subito. Di fatto, con ostili intenzioni entrambi si scagliano contro Caterinicca, presunta autrice di tanti mali; ma, a porre fine a tale intrigo, giungono da Napoli Mario e Ayssa, la quale riconosce il capitano, suo antico amante, e Zurut, suo figlio. Coll' aiuto di questi, Ayssa scopre finalmente anche Teresa, sua figlia, cui ella considerava ormai perduta. Madracchio, lieto oltremodo d' aver ritrovata l' antica fiamma, nonchè d' aver riconosciuto i figli, ch' egli crede suoi, perdona a Filerno e a Romanesco, libera Zurut e assegna una buona dote a Teresa, perchè possa vivere felice con Giannello.

Anche in questa complessa favola non manca una serie di comici avvenimenti, i quali ci rappresentano la vita e i costumi di gran parte degli uomini di quel tempo. I personaggi, non molto dissimili da quelli comunissimi alle numerose commedie del secolo decimosesto, sono però troppo moralisti, soprattutto quella Caterinicca, tipo della ingordacortigiana, e quel capitano, amatore taccagno e vantatore delle sue prodezze di un tempo, i quali infastidiscono, colle loro pedantesche sentenze e lunghe discussioni sull' amore, gli uditori. Nondimeno il carattere del capitano e quello di Filerno sono spiccati e abbastanza bene delineati; l' uno vecchio, spaccone, tratta l' amore coi denari e crede con essi di soddisfare alle sue prave passioni; l' altro, giovane focoso ma spiantato, lascivo e leggiero, vinto da troppo violenta passione, pur di raggiungere il suo intento, ricorre alle più triste azioni. Fra questi due corrotti tipi abbiamo, invece, in Giannello il vero e proprio innamorato, che vive unicamente e sopporta i disagi della vita per la sua Teresa, ragazza ingenua, che non sembra cresciuta nel laidume di quel trivio. Gli altri personaggi della *Schiava*, in cui non manca uno svariato movimento, non sono, in generale, bene delineati e lo scioglimento avviene per una serie di inganni, di viluppi d' ogni maniera, prodotti in gran parte dai soliti servi, ciechi esecutori della volontà dei padroni, ma anche ribaldi e pronti,

pel denaro, a tradirli. Nè il linguaggio vi è sempre castigato, che anzi alle burle continue, ai più strani intrighi, si mescola anche qualche oscena espressione, particolarmente nei tipi più corrotti; nondimeno alcune scene non sono prive di verità, di vita e di riso, come quella tra il capitano e Caterinicca (atto V.° sc. 2.ª) e le due alquanto originali e bizzarre, in cui la vecchia cortigiana dà a Teresa una serie di ammaestramenti, affinchè riesca una vera e apprezzata cortigiana (atto IV.° sc. 9.ª e 11.ª).

Di carattere più morale è invece l'*Armida*, stampata per cura di Decio Montanari, fratello di Giambattista, dopo la morte di questo. (1) Madonna Filippa, vedova di un gentiluomo padovano, aveva ricevuto in consegna da sua fratello, recatosi a Cipro dopo la morte della moglie, una ragazzetta di nome Armida, perchè la allevasse. Scoppiato nel 1577 il colèra a Vicenza, tutte le famiglie, in cui s'era verificato qualche caso, dovettero attendarsi nel vasto Campo Marzio; tra queste fu anche quella dei Cadiani, perchè era loro morta di peste la donna di servizio. Madonna Filippa, ch'era attendata accanto alla famiglia Cadiani, colpita grave-

(1) *Armida*, commedia nova dell'ill. signor Gio: Battista Calderari, vicentino, cavalier hierosolimitano, dedicata all'ill.° signor Giulio Thiene, marchese di Scandiano. In Venezia, presso Orlando Zara, MDC. Fu poi ristampata a Roma nel 1566.

mente dal morbo, potè appena, poco prima di morire, raccomandare Armida ai Cadiani, i quali la tennero con ogni cura. Cresciuta bellissima la ragazza, di questa s' innamora perdutamente Alessandro, figlio dei benefattori di Armida, ma nello stesso tempo anche il vecchio Carlantonio, padre di Alessandro, comincia a nutrire una forte passione per la fanciulla, sicchè, osteggiando l' amore del figlio, cerca, per poter meglio sfogare le sue brame, di dare Armida per moglie a Gasparuolo, un pazzo e cretino, figlio di Leonarda, a cui non pare vero di combinare tale matrimonio. Ma Arcangela, madre di Alessandro, accortasi dalla strana passione del marito, s' adopera con tutti i mezzi per scongiurare le nozze volute da quest' ultimo, pensando che miglior partito non poteva presentarsi al proprio figlio. Recatasi quindi alla casa di Leonarda con Chiaretta, che doveva simulare d' essere Armida, Arcangela fa di questa un ritratto si brutto, che la vecchia Leonarda, benchè stimolata dal suo fattore, a malincuore, soprattutto dopo un comico esperimento da lei ordinato, per conoscere le buone disposizioni del figlio per il matrimonio, muta parere, ritirando la parola data a Carlantonio. Ma questi, ugualmente, per poco non riesce nel suo intento, avendo scoperto l' inganno di Arcangela; quando questa, aiutata da Tarquinio, amico di suo figlio, fa credere a tutti, con bella finzione, che sia arrivato a Vicenza il padre della

ragazza, un pseudo Leandro Speroni, contrario a tale matrimonio. Sennonchè, proprio in quel giorno, giunge da Cipro Leandro Speroni, e così dopo una serie di comici avvenimenti, prodotti dalla presenza del falso e del vero padre di Armida e dopo un ardito tentativo di rapimento della fanciulla, preparato da Alessandro, finisce l' azione colle nozze dei due giovani, da tanti anni reciprocamente innamorati.

Questa commedia non manca di un certo movimento e di scene veramente comiche, ma è eccessivamente lunga; di più, la favola è troppo complessa e abbraccia parecchi intrighi con svariati episodi, desunti da diverse produzioni e sufficienti a offrire argomenti a più d' una commedia. Tuttavia, malgrado delle solite figure convenzionali, dei soliti travestimenti e riconoscimenti e scambi, la vita reale vi è efficacemente descritta e alcune figure, in ispecie quella di Arcangela e di Carlantonio, sono ben disegnate e parlano con disinvoltura e naturalezza. Nessuna importanza ha invece in questa commedia Armida, intorno alla quale si aggira tutta l' azione; anzi non appare affatto sulla scena, come la Flora dell' Alamanni e la Spina del Salviati nelle rispettive loro omonime produzioni. Evidentemente nelle sue tre commedie *erudite*, in cui non manca qualche tratto caratteristico di quelle *dell' arte*, il Calderari non seppe scostarsi dai soliti argomenti, e quantunque l' *Armida* segni in

lui un progresso, pure non mancano in essa certe scene, le quali sono una ripetizione di altre già trattate nei due precedenti componimenti, prova questa che il commediografo vicentino non fu molto felice nella invenzione e nello svolgimento dei singoli episodi. Comunque, benchè non appaia fornito di tutte le doti necessarie a cultori di siffatto genere letterario e abbia scritto più per proprio diletto, anzichè coi nobili intendimenti del Machiavelli e del Trissino, pure il Calderari è degno d' essere ricordato nelle nostre storie letterarie, come quello che, se non s' inalza sulla pletora dei commediografi del secolo decimosesto, almeno può star con loro in buona compagnia.

* * *

Nessun altro cultore di commedie classiche, dopo il Calderari, novera Vicenza nel cinquecento, anche perchè colla fine di questo secolo, venuto meno l' amore per tali produzioni, la commedia erudita illanguidì sopraffatta dalla commedia dell' arte, la quale, di carattere veramente popolare, raggiunse, dopo un lungo periodo di modesta esistenza, l' apice dello splendore e finì per imporsi a tutte le classi. Ma, ed è strano assai, mentre gli storici della patria letteratura ci hanno lasciate notizie più o meno particolareggiate sugli autori di commedie erudite, non fanno alcun cenno della

commedia dell' arte. Nè da ciò si può inferire che queste produzioni popolari fossero trascurate tra noi, che anzi sappiamo di numerose compagnie drammatiche, le quali prosperarono allora nel Veneto, soprattutto quelle della Calza, del Calmo e del Beolco, celebri per gli splendidi trionfi riportati, recandosi di città in città. (1) Forse i nostri scrittori, occupati di tramandarci i componimenti degli accademici, nonchè la descrizione degli spettacoli, che con tanta pompa si davano nei privati ritrovi o nello splendido teatro Olimpico, poco si curarono di quanto si rappresentava qua e là in pubblico, mentre questo accorreva intanto numeroso a quelle popolari rappresentazioni, che coi lazzi e colle facezie, messe in bocca alle note maschere, tanto dilettavano gli spettatori. Appena Niccolò Rossi, il critico e letterato vicentino più volte citato, nè fa cenno e non in modo favorevole « nè comedie io nomerò giammai quelle che da gente sordida et mercenaria vengono qua e là portate, introducendovi Gianni Bergamasco, Francatrippa, Pantalone et simili buffoni, se non volessimo assomigliarle ai Mimi, alle Atellane e ai planipedi degli antichi ». (2) Eppure la commedia

(1) Bartoli — *Notizie istoriche de' comici italiani che fiorirono intorno all' anno MDC fino a' giorni nostri.* — Padova, 1781-82.

(2) *Discorso sulla commedia* — Vicenza 1589, pag. 34

dell' arte, derivata, come afferma il De Amicis, (1) direttamente dalla latina, o, non si più negarlo, anche indirettamente attraverso la farsa popolare, oppressa dallo splendore dell' Umanesimo, risorse più audace sulla decadenza della letteraria, fiorì prospera verso la fine del cinquecento e trionfò nel secolo decimosettimo. E di essa poi in particolar modo, come pure dell' erudita, fuse assieme, si servì il Terenzio dell' Adria, Carlo Goldoni, quando egli, come ben disse il Voltaire, volle liberare in ben altro modo l' Italia dai Goti e dare nuova vita al teatro comico italiano, realmente *tenendo dietro alla natura*, che allora tutti avevano in bocca, mentre ognuno se ne discostava nell' arte e nel costume.

* * *

Così pure nelle patrie memorie non rinvenni nessun cenno di farse letterarie, graditeassai, soprattutto allora, alla corte e ai signori di Napoli, e tanto meno di quelle popolari e rusticali, sorte forse come reazione della poesia pastorale convenzionale, o anche, contemporaneamente a essa, come uno scherzo, se non per entrambe le ragioni. Tuttavia quest' ultime produzioni, in cui è evidente l' influsso della sacra rappresentazione, piacque-

(1) Vincenzo de Amicis — *La commedia popolare latina e la Commedia dell' Arte*. Napoli, 1882.

ro tanto al popolo per il linguaggio in esse contenuto e messo in bocca a persone di bassa condizione, per la comicità dei tipi e ricchezza di facezie, ch' esso abbandonò per tali spettacoli le *rappresentazioni*. Probabilmente quindi, anche per seguire la corrente del tempo, non dovettero mancare, quando non pochi n' erano i cultori in Toscana e in tutta l' alta Italia, anche in Vicenza scrittori di farse popolari o rusticali. Forse qualcuno dei numerosi poeti fidenziani o rustici, tra i quali il Magagnò (Giambattista Maganza), il Menon (Agostino Rava), il Begotto (Bartolommeo Rustichello), o Cinthio Pierio (Michelangelo Angelico), non sdegnò, dopo il grande successo riportato dal Ruzzante, lodato nella *Poetica* dallo stesso Trissino, di trattare anche quelle popolari produzioni, ma su tutto questo siamo completamente all' oscuro.

DRAMMA PASTORALE

La poesia pastorale, a imitazione della classica, felicemente trattata da Dante, dal Petrarca e dal Boccaccio, in cui però di pastorale non v' ha che i nomi e le frasi, vanta tra gli umanisti distinti cultori, i quali, e in latino e in volgare, ci lasciarono innumerevoli ecloghe. Cresciuto però, dopo la pubblicazione dell' *Arcadia* del Sannazzaro, l' entusiasmo per tale genere di poesia, che poi nel secolo decimosesto ebbe uno svolgimento considerevole, il Castiglione pensò di scrivere il suo *Tirsi* nel metro della rappresentazione sacra; ma, in seguito, parve anche opportuno di sostituire a finti amori e a colloqui immaginari avvenimenti della vita reale, esposti a viva voce. Di più, quella certa indole drammatica dell' ecloga, fece si che si pensasse di rappresentarne qualcuna come *intermezzo* di qualche tragedia; così da questi intermezzi si sviluppò non solo il melodramma, ma anche, e molto da prima, il dramma pastorale, di cui abbiamo un primo esemplare nel *Sacrificio* del ferra-

rese Agostino Beccari. D' allora la nostra poesia si arricchì di commedie e tragedie pastorali, quali certo non furono immaginate dagli antichi (1), e nella seconda metà del cinquecento anche questo nuovo genere letterario toccò il sommo dello splendore coll' *Aminta* del Tasso e col *Pastor Fido* del Guarini. Sennonchè, dopo una serie ragguardevole di illustri cultori e di splendidi successi, anche il dramma pastorale sparisce col secolo decimosettimo, rimanendoci tale genere di poesia nelle brevi ecloghe e nei madrigali, e più ancora negli idilli, sebbene quest' ultimi abbiano cangiato alquanto natura, accostandosi piuttosto alla semplice lirica descrittiva. Vicenza, del resto, nella drammatica pastorale novera, in quel secolo, soltanto due o tre ottimi cultori degni veramente di menzione.

Il Trissino stesso ci lasciò una breve ecloga, in cui, sotto i nomi pastorali di Batto, Dafne e Tirse, occultò Giambattista della Torre, Cesare Trivulzio e sè stesso. Batto invita Tirse a piangere la morte di Dafne, che tratto fuori

Dal nido bel, ch' è tra il Ticino e l' Adda

chiudeva, dopo la madre e un fratello, i giorni nel Veneto. Tirse, allettato dalla promessa di una capretta e di una tazza, invoca le muse a cantare

(1) Giosuè Carducci — L' *Aminta del Tasso e la poesia pastorale presso gli antichi* — In *Nuova Antologia* — fasc. XIII.° — 1 Luglio 1894.

di Dafne e a lodarne il valore letterario e militare e le virtù cittadine e religiose. (1)

Ma di questo componimento, povero d' arte e sbiadito di colori, come pure di altre brevi narrazioni o descrizioni di qualche scena o avventura pastorale, affatto estranee all' argomento del mio studio, non vale la pena di spendere maggior numero di parole, perchè sono lavori di imitazione, senza alcuna importanza letteraria, scritti per lo più, come la *Lidia* dell' Angiolello, per gl' *intermezzi*. Lodevole produzione drammatica è invece la *Cinzia*, (2) commedia boschereccia in versi di *Livio Pagello*, più volte citato, e se proprio non posso meravigliarmi come il Calvi « che essa giaccia da tanto tempo e così meschinamente condannata all' oblio », (3) pure devo riconoscervi non pochi pregi. La commedia è divisa in cinque atti e brevissimo n' è l' argomento. Niso, fratello della bellissima Clori, nato a Lesbo, ma cresciuto in Atene, va sul monte Cinto per ritrovare la sorella che, di nascosto, lo aveva abbandonato, assumendo il falso nome di Lidia. Cercatala inutilmente, egli si unisce coll' amico Licio, che, alla insaputa del fratello, amava assai la fuggitiva ragazza e così riesce a rintracciarla. Ma siccome egli non riconosce la sorella, cui scambia per altra

(1) Morsolin — *op. cit.* = pag. 135.
(2) Ms. alla *Bertoliana* di Vicenza.
(3) Calvi — *op. cit.* — pag. 188 — vol V.

donna, tanto più che Licio nulla gli aveva palesato, di lei s' innamora, mentre l' antico amante, sentendo venir meno il forte affetto che per lei nutriva, l' abbandona. Ma Lidia, che, per virtù di un suo dardo, non può amare nessuno, s' accende d' amore per il fratello un giorno finalmente, allorchè, per uno strano accidente di caccia, il dardo, a vece di colpire una cerva, ferisce sgraziatamente Niso. Scopertisi però fratelli durante la cura, Clori e Niso vivono d' allora sempre assieme, amandosi reciprocamente.

Anche in questo componimento pastorale ritroviamo gli immancabili amici e le compiacenti amiche, le strane avventure di caccia, l' innamorata restia alle espressioni dell' affettuoso pastore, pazzo d' amore, i riconoscimenti e il ferimento, materiale comune a tutte le produzioni di simil genere. Niso troppo ci ricorda Aminta; Licio è un freddo Tirsi; Lidia, da prima fieramente contraria alle dolci parole d' amore di Niso e alle preghiere di Clelia, precisamente come Silvia a quelle di Aminta e di Dafne, per una strana avventura si sente improvvisamente mutata e finisce per amare, come Silvia, l' ardente pastore. Sono due fieri cuori di donna finamente delineati, che s' infrangono alla prima, sia pur leggiera, procella. Come Silvia nell' *Aminta* del Tasso, udita da Dafne la triste notizia della presunta morte dell' innamorato pastore, prorompe in pianto, lasciandosi sfug-

gire le più vive e sentite espressioni di pietà e di affetto per colui che fino allora non aveva ricambiato di pari amore, così Lidia, conosciuto il ferimento di Niso, esclama:

Ohimè, lassa, che il cor mi si distrugge
Da pietà, da dolor, da un strano affetto
Che m' imprime ne l' alma in modo Niso,
Ch' altro che lui non veggio, e non intendo.
Penso se l' ho percosso,
E parmi aver percossa me medesma;
E s' un altro pensier mi dà speranza
Che no 'l cogliesse il dardo;
Non so però levar da lui la mente.
S' io gli dispiacqui in cosa alcuna mai,
Duolmene così forte
Che men stimo la morte.
Ond' ho sì d' improvviso il cor mutato?
Meschina me, che s' io potessi amare
Dubiterei che questo fosse amore;
Già tutto n' arde il core
Questo foco mostrò l' acceso strale.
Ma, se pur non é amor, che è quel ch' io sento,
Ch' a me mi toglie e donami ad altrui?
Certo son serva, e non so ben di cui.
Mi parto, e nel partir vien meco Niso,
Ohimè chi sa se il poverello è vivo?

E venuta a conoscenza della gravità della ferita:

E se morto l' avrò, non fia castigo
Pari a sì grave colpa;
Che se colpa non ài, Lidia, in quest' atto,
Con la tua crudeltà pria l' uccidesti.
Tu potessi patir, che chi t' amava

Con tanta fè piú che la propria vita
Per te si distruggesse in tante pene ?

Ma, invano, tenta di confortarla Clelia, che, anzi Lidia sempre più addolorata aggiunge:

Voi Ninfe che l' amaste
Correte contra me, che l' odiai tanto;
Correte contra me di sdegno accese,
Togliete a me la vita,
Chè a lui diedi la morte,
In premio de l' onor, che m' ha salvato.
Et ho private voi di tanto bene.
. . . . . .
Faccian strazio di me Ninfe e pastori,
Escano a divorarmi
Da spelonche oscure,
Le più rabbiose fere. (Atto IV.° — sc. 5.ª)

E così, con altri versi ancora, invoca il castigo del cielo, finchè, alla notizia della presunta morte di Niso, sviene e, come corpo morto, cade a terra. Fortunatamente Niso è soltanto ferito e Lidia, accorsa al fianco di lui per soccorrerlo, riconosce tosto il fratello.

Malgrado dei soliti immaginarî e raggentiliti pastori, la cui vita offre un ammirabile contrasto col procelloso ed affannato vivere della società, malgrado anche delle solite avventure convenzionali, proprie di tutti i componimenti pastorali, c' è in tutta questa commedia boschereccia, in cui l' unico movente dell' azione è l' amore, molta naturalezza di affetti e vi si nota una delicatezza

ingenua e una semplicità dell' immagini e dell' intreccio che piacciono assai in un periodo, in cui altri scrittori complicarono stranamente le loro produzioni pastorali.

Appena qualche cenno ci rimane dell' *Eugenio*, dramma pastorale di *Fabio Pace* (1547-1614), celebre medico e benemerito in Vicenza come filosofo e letterato. Figlio di Paolo e di Lucrezia Angiolello, studiò il nostro insigne accademico in patria sotto il Grisolfo, il Cillenio e il Viola e in Padova ebbe tra' maestri Francesco Piccolomini, Iacopo Zabarella e Federico Pendasio. Conseguita la laurea in filosofia e in medicina, egli mai trascurò gli studi letterari e col pseudonimo di Irenio scrisse anche parecchi sonetti pedanteschi. Qualche scrittore di patrie memorie crede, con evidente errore, ch' egli traducesse assai prima di Orsato Giustiniani l' *Edipo* per l' Accademia Olimpica, ma dalle memorie dello Zaggiotti consta, invece, ch' egli ebbe tale invito dagli Olimpici, cui rispose con un reciso rifiuto, sicchè due accademici dovettero andare a Venezia per trattare su tale argomento con Orsato Giustiniani. Forse la risposta del Pace si connette con un altro fatto, che certo non poteva soddisfare il legittimo amor proprio del letterato vicentino. Questi nel 1579 « si diede a lavorare la sua pastorale chiamata l' *Eugenio*, dalla quale trovasi scritto — dice lo Zaggiotti — che avesse origine in gran parte la fondazione del teatro. »

Sappiamo anche che nel 1582 si voleva rappresentare dagli accademici questo componimento del Pace, ma la rappresentazione ne fu rimandata all'anno seguente. Intanto, nel 1583, Livio Pagello propose la sua *Eraclea*, su cui la commissione incaricata della lettura delle produzioni drammatiche, che dovevano solennemente rappresentarsi dagli Olimpici, diede parere sfavorevole; non sarebbe quindi strana l'ipotesi che anche sull'*Eugenio* la commissione si fosse dimostrata dello stesso consiglio. Di fatti, nè lo Ziggiotti, nè gli storici vicentini fanno più cenno della tragedia pastorale del Pace, la quale andò indubbiamente smarrita, se pure non fu soppressa dallo stesso autore.

Ingegno versatile, accoppiato a studi severi, ebbe *Maddalena Campiglia*, nata a mezzo circa il secolo decimosesto e, ancor ragazza, aggregata al terz'ordine di S. Domenico. (1) Autrice di una serie di eleganti sonetti, che le hanno assicurato un buon posto tra i migliori imitatori del Petrarca, ci lasciò anche una favola boschereccia, la *Flori*, (2) lodata da molti e giustamente considerata uno dei più felici componimenti pastorali scritti dopo l'*Aminta* del Tasso. Semplicissimo ne è l'argomento, benchè vi abbondino i personaggi.

(1) Morsolin — *Maddalena Campiglia* — op. cit.

(2) *Flori*, favola boschereccia di Maddalena Compiglia — Vicenza, per gli heredi di Perin libraro et Tomaso Brunelli compagni; 1588.

Il vecchio Tirsi, padre del pastorello Androgeo, aveva stabilito che questi un giorno dovesse sposare Flori, bellissima e amabile ragazzina. Ma il povero padre dovette invece soffrire il più grave dei dolori, perchè il bambino, rubato da gente sconosciuta, scomparve, senza che lo sventurato vecchio potesse nutrire qualche speranza di rintracciarlo. Fortunatamente un pastore caritatevole trovò il fanciullo abbandonato sulla via; lo condusse tosto in sua casa e lo allevò amorosamente presso di sè, assieme coll' unico suo figlio Serrano. Cresciuto bello e robusto Androgeo, questi, avendo veduta Flori, s' innamorò ardentemente della pastorella, la quale, invaghita del pastore Alessi, rimerita della più ostinata insensibilità il suo nuovo adoratore, cui Licori, amica di Flori, amava assai. Frattanto Flori, dopo un efficace sacrificio, conosciuta l' impossibilità di sposare Alessi, il quale non era punto disposto a stringere il dolce legame, si vota a Cinzia, mentre Androgeo, vivamente consigliato dalla stessa Flori, si decide di sposare Licori. Da ultimo, ad accrescere vieppiù la festa delle nozze, il vecchio Tirsi scopre finalmente il suo caro figlio, ch' egli ormai considerava perduto.

Dissi già come il Trissino occultasse nella sua ecloga, sotto finti nomi di pastori, veri e propri individui; nè diversamente fece il Tasso nell'*Aminta*, in cui, sotto il velo di favola pastorale, adombra quella vita tutta di amore e di poesia trascorsa

ne' primi anni del suo soggiorno alla corte di Ferrara. Ebbene, a questo innocente artificio, di cui si servirono quasi tutti gli scrittori di componimenti pastorali, non volle sottrarsi, ad arte, la Campiglia, la quale, come nella breve ecloga *Calisa*, precedentemente pubblicata, s'era nascosta sotto il nome di Flori, così anche in questa produzione drammatica, sotto il medesimo nome, adombra sè stessa, vagamente innamorata del pastore Alessi, forse il Tasso, mentre Licori potrebbe essere una Laura, sposa di un Colzè, diventato nella favola Androgeo.

Certo, nella scena e nell'azione di questa commedia, la finzione e la realtà s'innestano insieme e danno al tutto una singolare attrattiva, benchè il componimento per sè non sia rispondente alla realtà della vita. Anche i caratteri, soprattutto quello di Flori, sono ben tratteggiati e posti con arte a contrasto; la favola è pure lodevole per l'intendimento morale; la dizione, benchè risenta, come nota il Morsolin, forse troppo della imitazione petrarchesca, è semplice ed eletta; il verso armonioso e spontaneo. Il metro, inoltre, varia secondo la diversità delle cose espresse e la graduazione dei sentimenti, e la forma lirica abbondante risponde all'indole di tale lavoro, tutto animato da vero e proprio amore, da una passione essenzialmente lirica.

Più infelice per locuzione, ma non inferiore alla

Flori per bellezza d' immagini, per semplicità dell' intreccio e per viva descrizione degli affetti è la *Delia* (1) di *Strozzi Cicogna*. Questo gentiluomo vicentino, teologo, filosofo e dottore in legge, vissuto parecchio tempo a Brescia, dove pubblicò nel 1605 uno strano volume di teologia intitolato « Il Palagio degli Incanti », preferì la trattazione di una favola, ricca di splendide situazioni drammatiche. Lucrino, discendente dall' antica stirpe del troiano Paride, volendo seguire la bellissima Delia, figlia del Pastore Carpato, s' era diretto in Arcadia; ma, durante il viaggio, mentre tentava difendere l' amata donna, fu preso da alcuni Ciclopi, antropofagi, i quali lo tennero prigioniero sette mesi, fintantochè, mosso a compassione del prigioniero, andò a liberarlo Dimante, figlio del dio Vertunno. Ritrovata quindi Delia, egli s' accorse un giorno che questa, inseguita da un mostro, era caduta, per salvarsi, nel fiume Erimanto; subito si lanciò Lucrino nell' acqua e afferrata la inesperta pastorella, la portò salva alla riva. Frattanto Cretone, indovino e ministro d' Apollo, vaticina che, per liberare la regione dal mostro, era necessario il sacrificio d' una vergine e la vittima designata è appunto Delia. A tale annuncio Lucrino corre tosto ad invocar l' aiuto di Dimante, il quale s' impegna di

(1) *Delia, tragedia de' Pastori* — autore Strozzi Cicogna, dottore vicentino. — In Vicenza, per Giorgio Greco, MDXCIII.

salvare la fanciulla al solo patto ch' essa sposi tosto il divino salvatore. Lucrino, volonteroso di salvare Delia, ma, d' altra parte, non potendo tollerare ch' ella dovesse essere sposa di un altro, si reca nel bosco di Diana e, coll' intenzione di porre fine a' suoi giorni, si ferisce con un coltello nel petto. Alla vista di tanta sventura, Delia, sopraggiunta ben tosto in quel luogo, vuole uccidersi, ma lo è impedita da alcuni pastori accorsi in aiuto dell' infelice innamorato. Una pronta guarigione e un ben avventurato matrimonio, che si compie dopo l' episodio delle nozze di Sino con Cirene, segna la fine del dramma.

Non abbiamo in questo componimento tragicomico pastorale, dominato dalla fatalità, nè il consueto ferimento accidentale durante la caccia, nè le disilluse ninfe, che si votano a qualche divinità boschereccia, ma vi abbondano le solite contrarietà, gl' immancabili salvamenti e non poche reminiscenze di precedenti autori. Il tentato suicidio di Lucrino, la guarigione di questo, la disperazione di Delia e il matrimonio finale hanno molti riscontri coll' atto quarto dell' *Aminta*, in cui si svolgono i medesimi avvenimenti; così pure l' inumano sacrificio della vergine ci rievoca alla memoria quella nel dramma del Beccari, e, più ancora, la vittima annuale immolata dagli Arcadi a Diana nel *Pastor Fido*, per liberarsi dalla pestilenza devastatrice.

Solo nel quarto atto compare la protagonista Delia, a cui Lucrino, costante eroicamente nell'amore fino a uccidersi per quella che non poteva essere sua sposa, dice:

Ben tu sei la cagion del mio partire.
. . . . . .
Ora palese
Il tutto ti farò: ma prima chiedo
Da te dolce mia vita,
Che prometta osservar quant' io dimando
In questa mia partita.
Il che se far mi neghi, or or vedrai
Questo ferro passar per questo petto,
E uscirne il sangue, e l'anima dolente,
La qual gemendo entr' ai sulfurei laghi
Volerà d' Acheronte.

A lui risponde la pastorella:

Ohimè Lucrino
Che crudele divorzo è questo, ch' ora
Ti prepari di far? e quai minaccie
Son queste tue di morte? or la cagione
Dimmi di ciò, ch' io ti prometto, e giuro
Per queste luci tue, per queste mani,
Che m' arser prime il cor di dolce foco
E prime ordiro l' amoroso laccio,
Che non si scioglierà se non per morte,
Che tutto ciò, che per chieder mi sei,
Pur che sia in mio poter, ti fia concesso.

Ma Lucrino l'avverte che:

Quello ch' a me la vita, a te la vita
Diè, desia che tu l' ami;

alle quali parole Delia, che non sa comprendere un altro e strano amore, esclama:

Io diedi a te la vita in Ida, quando
Accostando a le tue queste mie labbra,

E sussurando magiche parole,
Il veleno ti trassi,
Che quel serpe mordendo avea lasciato;
Che tu per da me aita
Chiamando mi dicevi « o Delia, moro »
Oggi tu a me la vita
Desti due volte, quando
Fuor d' Erimanto ormai da l' acque vinta
Mi traesti a la riva, e quando poi
Festi in aria svanir la belva orrenda,
Ch' ingoiar mi dovea.
Amo te dunque, e amo anco me stessa
Cangiata ne la tua leggiadra forma
Per opera d' amore.

Segue un dialogo pieno di vita, alla fine del quale Lucrino fugge nel bosco; Delia insegue il forsennato, e vistolo immerso nel sangue, ella pure si ferisce, dandoci così un episodio commovente e drammatico. Peccato però che una infelice locuzione diminuisca di non poco l' effetto di sì nobili e soavi espressioni, — per quanto inverosimili in rozze bocche di pastori, — e quel calore delle passioni!

Nondimeno, nè quest' ultimi due drammi pastorali, nè qualche altro componimento d' imitazione classica, da me precedentemente ricordato, in cui vi ho trovate ricchezze molte e peregrine, non indegne di esser conosciute e con più cura esaminate da quanti sentono vivo l' amore per lo studio delle nostre lettere, meritano di giacere nello oblio in cui, ad eccezione della *Sofonisba*, si trovano.

L' Accademia Olimpica, il suo celebre teatro e la solenne rappresentazione dell' EDIPO nel 1585. — Traduttori vicentini di tragedie e commedie antiche. – Cultori posteriori della drammatica. — Teatri più recenti in Vicenza.

Alle numerose Accademie, sorte coi più nobili intendimenti e vero focolare delle più notevoli manifestazioni dell' intelletto umano, deve Vicenza lo splendore nelle scienze, nelle lettere e nelle arti, cui raggiunse nel cinquecento.

Celebre, in fatti, fu l' accademia nella Villa di Cricoli, ritrovo, nella prima metà del secolo decimosesto, de' più eletti ingegni, ospiti del Trissino, (1) nè meno splendida doveva essere quella de' Costanti, negli orti dei Gualdo, istituita nel 1556, nella quale il fiore della nostra nobiltà si esercitava in utili e virtuosi divertimenti così nelle armi, come nelle lettere e nella musica. Si novellava, inoltre,

(1) Morsolin — *Giangiorgio Trissino* – opera cit. — cap. XVI.°

negli orti di Giambattista Graziani, elegante riunione anche delle più colte dame vicentine, mentre i giovani venivano ammaestrati alle umane lettere nell' accademia dell' illustre filologo Bernardino Partenio.

E accanto a tutti questi ritrovi, i quali tanto contribuirono alla formazione di non pochi chiari ingegni, altre accademie, di cui abbiamo appena notizia, sorsero e fiorirono, tra cui quella dei Secreti e forse quella, appena a noi nota, della « Nova Compagnia ». (1) Ma di gran lunga superiore a tutte le ricordate e veramente illustre fu in quel secolo l' Accademia Olimpica, sorta co' più felici eventi e sviluppatasi progressivamente su tutte le altre, ad una ad una poco dopo scomparse. Di essa abbiamo copiose notizie in manoscritti conservati nella *Bertoliana* e in una serie di pubblicazioni, tra cui emerge la dotta e pregevole monografia di Fedele Lampertico. (2)

Istituita in Vicenza l' anno 1555 da Valerio Chiericati, Girolamo da Schio, Anton Maria Angiolello e Conte di Monte, nomi tutti notissimi ai cultori dei patrii studi, in essa furono coltivate le lettere, le scienze e le arti; di più, sappiamo co-

(1) Sebastiano Rumor — *Accademie in Vicenza;* (per nozze Scola-Camerini); 1892.

(2) Fedele Lampertico — *Ricordi accademici e letterari.* — Vicenza, 1872 — riprodotti nel 1.° vol. degli « Scritti storici-letterari di F. Lampertico ». Firenze, 1882; pagine 154-315.

me le rappresentazioni drammatiche riuscissero in particolar modo gradite ai membri di quell' accademia, in cui erano soci principi, cardinali e i più chiari uomini e per ingegno e per dottrina. Dissi altrove che nel 1557 fu recitata l' *Andria* di Terenzio, tradotta da Alessandro Massaria, l' insigne medico vicentino (1524-1598); nel 1560 l' *Alessandro*, commedia di Alessandro Piccolomini e nel 1561 l' *Amor Costante* dello stesso autore. Ma entusiasmo vero sollevò nel 1562 la *Sofonisba*, la cui rappresentazione segnò per quell' accademia un anno memorabile. Piacquero, inoltre, e tanto successo ottennero, in seguito, anche altri spettacoli teatrali, tra cui nel 1563 la recitazione della *Mandragola* di Machiavelli, che gli Olimpici, dopo varî cambiamenti di sede, trovando ormai necessaria la costruzione di un grandioso edificio, il quale dovesse sostituire i vecchi teatri qua e là improvvisati e fosse adatto alle più solenni feste dell' arte e delle lettere, affidarono ad Andrea Palladio l' arduo incarico di innalzare il grandioso e celebrato « Teatro Olimpico, » una delle più splendide opere d' arte compiute in Italia sulla fine del cinquecento. Nè ora ripeterò quanto e copiosamente fu scritto dello stile, delle scene, delle colonne, delle statue di questo teatro; nè ricorderò l' entusiasmo che l' edificio, appena finito, nel 1583, suscitò allora, perchè nessuno ignora come anche

oggidì esso sia oggetto di ammirazione a tutti gli intelligenti visitatori. (1)

Per questo breve studio assai più interessa di notare che gli accademici vollero compiere la solenne inaugurazione di tale opera del Palladio, rappresentando l' *Edipo*, tradotto dal Giustiniani dopo il rifiuto del Pace. Anzi, doveva sostenere la parte di Tiresia il cieco Groto (1) e come attori avevano promesso di parteciparvi l' ingegnere Antonio Pasi e Giambattista Verato con la moglie, che doveva recitare la parte di Giocasta. All' ultimo momento, però, avvennero delle mutazioni; Luigi Groto fu Edipo, Niccolò Rossi Tiresia, e altri attori furono Cristoforo Ferrari, Girolamo Mercuriale, Melchior Guilandini e il cav: Zabarella. (2) Su tale spettacolo così s' esprime in una memoria l' Arnaldi: « Erasi sparsa la fama del Teatro Olimpico di Vicenza, nel quale dovevasi rappresentare una tragedia, non solo per le città circonvicine, ma a Milano, et altrove. Per il che, deliberati li giorni

(1) Si veda nell' ottima *Bibliografia della città e provincia di Vicenza* di Sebastiano Rumor (Vicenza, 1890) il lungo elenco degli scritti sul Teatro Olimpico.

(1) Il Gaspary nella sua *Storia della lett. ital.* — op. cit. — a pag. 216 del vol. II.° p. 2.ª afferma anche che « il cieco Groto sostenne (a Vicenza) *molto acconciamente la parte di Tiresia* », mentre, all' ultimo momento, volle quella di Edipo.

(2) Ziggiotti — *Memorie* etc. — ms. cit. — pagg. 48-52 e 53-56.

della Domenica 28 Febraro, et il giorno ultimo di carnovale, per tale spettacolo concorsero in detta città tanti forestieri, che a memoria d' uomini viventi non è stato veduto il maggior numero. »
E lo Ziggiotti nelle sue memorie (3) aggiunge:

(3) ms. cit. — pag. 49.

« Cominciarono gli spettatori ad entrar in teatro alle ore 19 ed ebbero carico a mandar fuori li signori attori tre accademici. Trovansi registrati da un accademico di quel tempo li nomi de' personaggi forastieri, che intervennero a si famoso spettacolo, ma penso dispensarmi dal farne intiera copia, bastandomi, io credo, di nominarne alcuni, perchè sarebbe troppo lunga la serie: Signori scolari della Mirandola, trecento, il signor ambasciatore di Francia con la moglie; D. Lelio Orsini, suo nipote; il principe Pio con le nipoti del card. Caraffa; Francesco de Mari, la moglie e molti genovesi; Aloise Fenice d' Ungheria e nobili; moltissimi padovani, trevisani, veronesi e tutta Venezia, e con un infinito numero di mercanti d' ogni nazione ». Per tre giorni di seguito furonvi banchetti, conversazioni, accademie, feste, insomma, veramente splendide. Circa l' artificio della illuminazione, aggiunge Pompeo Trissino, « essa fu bellissima, mentre non apparivano in verun luogo li lumi, il che diede gran stupore ad ognuno, scorgendosi gli edifici con ogni parte di loro, come se fosse stato giorno, non apparendo un lume o fiaccola

accesa ». E Angelo Ingegneri sulla interpretazione dell' *Edipo* lasciò scritto: « Li interlocutori dell' E-
« dippo Tiranno, fatto con insuperabile grandezza
« recitare da' signori Accademici Olimpici nel loro
« superbissimo teatro, furono nove; nientedimeno
« le persone vestite, che v' intervennero per com-
« pagnia di Personaggi principali, e per fare il
« Choro arrivarono al n. di 108, et gli habiti, che
« tuttavia costarono parecchie centinaia di scudi,
« ne fecero mostra di molte migliaia, e vi furono
« de' Signori, i quali dopo la tragedia cercarono
« di mirarli dappresso, non potendo essi credere
« che non valessero un tesoro, come gli avevano
« stimati in vederli di lontano. Piacque somma-
« mente a ciascuno, ch' essendo cotante persone,
« e venendo a schiera a schiera in scena e par-
« tendosene similmente, givano così bene ordinate
« e disposte, che ogn' una di esse, senza una mi-
« nima confusione o intrico ritrovava il loco suo,
« e quando era in Palco il Choro solo, il quale
« constava di quindeci, egli faceva una regolata
« figura, e quando sopraggiungeva, verbi grazia
« Edippo, la di lui compagnia era di ventiotto,
« tutti bene insieme, e vagamente tra di loro in-
« trecciati ne facevano un' altra. Altrettanto n' era
« allora, che arrivava Giocasta con venticinque,
« così Creonte con sei, e nell' andarsene ora que-
« sta truppa, ora quella, sempre coloro, che ri-
« manevano si vedevano nel primiero sito, a far

« la figura di prima, ch' era una meraviglia, come « fossero così bene tutti ammaestrati, e ricono- « scessero sì perfettamente i luoghi loro e ne « partissero tanto acconciamente. Il che tutto si « fece con grandissima agevolezza, avendo sola- « mente compartito il pavimento del Palcho a « foggia di marmi di diversi colori, che rendeva- « no per anco vaghezza alla vista. Ciaschedun « personaggio sapeva per qual ordine de' quadri « egli aveva a camminare, così nel venire come « nel ritorno, et a quante pietre gli era bisogno « di fermarsi; e parimente quando cresceva il nu- « mero in scena delle persone, e facea mestieri « cangiare disposizione, ognuno era ben istrutto a « quale altra fila e colore di mattoni gli conveni- « va ridursi, talchè senza niuna difficoltà appresero « tutti a far la parte loro, e la fecero in modo, « che vi si scorse punto d' errore. » (1)

Nella *Bertoliana* di Vicenza si conservano parecchi documenti su tale solenne avvenimento artistico-letterario, tra cui la relazione del Riccobono al Podestà di Padova, nonchè quella di Giacomo Dolfin a quello di Venezia. (2) Anzi, da quest'ultima, in data 9 marzo 1585, ossia pochi giorni dopo le due straordinarie rappresentazioni, tolgo il seguente brano: « Mi basterà solo dirle quello,

(2) Bertoliana — ms. segnato G. 10. 3. 13.

(1) Angelo Ingegneri — *Della poesia rappresentativa* — In Ferrara, per Vittorio Baldini, 1598.

« ch' Ella non ha potuto vedere, come superba-
« mente riuscisse quella scena illuminata nel calar
« della tenda. Fu lo spettacolo, a dir il vero, me-
« raviglioso et tale che con tutto il disagio, che
« gli uomini avean patito, in aspettando questo
« punto dalle 19 fino ad un' ora et mezza di not-
« te, appagò nondimeno sì l' occhio et l' animo
« di ciascheduno, che tutti si scordarono in un su-
« bito il tedio passato et giudicarono avere bene
« speso quelle sei ore di tempo, ch' erano corse
« dall' entrare nel teatro al cader della tela. Que-
« sta caduta fu accompagnata da suono di trombe
« et di tamburi et da tuoni di artiglierie di tal
« maniera che con la magnificenza dell' apparato,
« rallegrò molto i sensi di tutti gli spettatori. »
Loda quindi Vincenzo Scamozzi, che curò l' appa-
rato scenico; Andrea Gabrieli, organista di San
Marco, che musicò i cori; gli attori tutti splendi-
damente vestiti e i cori inappuntabili. (1)

Dopo sì memorabile successo, gli Olimpici ab-
bandonarono per parecchi anni le rappresentazioni
drammatiche, preferendo di dare con non minore
pompa, di tratto in tratto, qualche torneamento.
Celebre, soprattutto, fu quello del 1588; ma gli

(1) È strano però che il Dolfin attribuisca al Verato
la parte di Tiresia, assunta, all' ultimo momento, da Nic-
colò Rossi. Così non si sa bene, se Giocasta fosse la mo-
glie, come vuole lo Ziggiotti, o la figlia del Verato, come
scrive lo stesso autore della relazione.

storici ci ricordano pure quelli del 1611 e '12; solo nel 1618 si ritornò alle nobili tradizioni del teatro vicentino, colla solenne rappresentazione del *Torrismondo* del Tasso.

* * *

In un secolo, in cui apparvero numerose e pregevoli traduzioni delle migliori opere di antichi scrittori, è veramente strano che, in Vicenza, così ricca di eletti ingegni e di valenti cultori degli studi umanistici, pochi si sieno curati di tramandarci il loro nome, almeno per qualche versione dei principali componimenti drammatici de' greci o de' latini. Appena sappiamo che Alessandro Massaria, altrove ricordato, tradusse l' *Andria* di Terenzio, rappresentata l'anno 1557 dagli Accadeci Olimpici nella loro sede a S. Francesco; così pure il Calvi (2) ricorda l'illustre medico Giovanni Balcianelli d' Arzignano, inscritto nel 1570 alla cittadinanza vicentina per le sue benemerenze, il quale ci ha dato una traduzione dell' *Ecuba* di Euripide, dedicandola al conte Bernardino Porto di Vicenza; ma null' altro aggiunge, mentre il Quadrio e il Maffei affermano che quel notissimo arzignanese ci lasciò anche una versione dell'*Elettra* di Sofocle. A compenso di tanta scarsità di tra-

(2) *Biblioteca etc.* — op. cit. — vol. IV.° pag. CXXI.

duttori, Vicenza diede i natali a tre critici più volte ricordati nella storia delle nostre lettere e autorevoli scrittori su quanto concerne, in particolar modo, la drammatica: Giangiorgio Trissino, autore anche di un' *Arte poetica* assai nota; Gio: Pietro Malacreta, che ci ha lasciato le sue considerazioni sulla tragicommedia e sul *Pastor Fido* del Guarini, e Niccolò Rossi, il Tiresia nelle due solenni rappresentazioni dell' *Edipo* all' Olimpico, autore di un notevole trattato « sulla tragedia » e di un' altro non meno interessante « sulla commedia ».

* * *

Colla fine del secolo decimosesto non cessa in Vicenza la serie dei cultori della drammatica, che anzi altri, e non inferiori a parecchi dei già ricordati, si distinsero nei primi anni del seicento per le loro produzioni, quali Pietro Antonio Toniani, Francesco Belli, Paolo Antonio Valmarana, Lodovico Aleardi, Valerio Matteazzi, Pace Pasini e Tomaso Canati. Da nessuno studioso di cose patrie s' ignora, inoltre, lo splendido successo ottenuto verso la fine del secolo decimosettimo da Niccola Berengan e da Pietro Paolo Bissari, autori di ottimi drammi, o tanto meno lo schietto entusiasmo sollevato nello scorso secolo dall' esimia Carminier.

Certo, per il passato, i vicentini mostrarono sempre amore grandissimo per le rappresentazioni

drammatiche e anzi il cronista Monza lamenta tanto desiderio di divertirsi e lo dice effetto della *pazza morbidezza* di essi, i quali, sulla fine del seicento, pagarono persino tre lire venete e due soldi di solo ingresso, per udire *Angelica in India* del loro concittadino Bissari. Di più, mentre i membri delle singole Accademie e, da prima, gli stessi Olimpici, assistevano a sì gradite rappresentazioni nelle loro sedi, ammettendone soltanto le loro famiglie o qualche speciale invitato, tranne rare eccezioni, come la pubblica recita a pagamento dell' *Origine di Vicenza*, data dagli Inviati il 5 marzo 1612, il popolo, invece, accorreva nei teatri di legno, eretti nel cinquecento su pubbliche piazze o nei cortili di qualche palazzo, come quello de' Porto, ora Colleoni, disegnato dal Serlio, in cui nel 1539 recitò felicemente la compagnia della Calza. Ma per la poca importanza di tali improvvisate e modeste costruzioni in legno e per la breve durata di esse, ora innalzate in un luogo, ora in un altro, nessuno ci lasciò esatte e copiose notizie dei teatri d' allora, mentre abbondano quelle sul grandioso edificio degli Olimpici. Subito dopo, però, l'erezione di questo, che di poi venne soltanto aperto in straordinarie occasioni, altri ben più modesti e stabili teatri sorsero in Vicenza. (1) Frequentatissimo fu quello

(1) Giovanni Mocenigo — Teatri vicentini dal 1650 al 1800 — opuscolo per nozze Pigatti - Cibele, Bassano; Pozzato 1894.

delle *Garzerie* alle Pescherie vecchie, distrutto nel 1683 da un terribile incendio e tosto rifabbricato col nome di *Teatro di Piazza*, adatto assai per rappresentazioni drammatiche e liriche.

Altro notevole teatro fu quello delle *Grazie*, posseduto dalla famiglia Tornieri, in contrà della Rocchetta, dietro le mura del Pallamaio; esso fu poi ricostruito nel 1711 e distrutto nel 1783, forse per opera di Ottavio Trento, quando, a pochi passi di distanza, vide già innalzato l'elegante *Eretenio*, che doveva sostituire allora il *Teatro di Piazza*, non più rispondente alle nuove esigenze dell'arte e de' tempi.

INDICE

Al lettore, ... pag. 5

La drammatica nel cinquecento a Vicenza « 7

Tragedia d' imitazione classica e sacre rappresentazioni:

Giangiorgio Trissino . . . . « 10

Conte di Monte . . . . . « 36

Livio Pagello . . . . . « 45

Celso Pistorelli . . . . . « 51

Leonoro Verlato . . . . . « 52

Giambattista Velo . . . . . « 57

Valerio Fuligni . . . . . « 59

Giambattista Liviera . . . . « 63

Sacre rappresentazioni:

Anton Maria Angusciola . . . « 79

Maddalena Campiglia . . . . « »

Giambattista Liviera . . . . « »

Francesco Negri e il « Libero Arbitrio » « 81

Commedia erudita e dell' arte. — Farse letterarie e rusticali . . . . . « 99

Giangiorgio Trissino . . . . « 100

Elio Belli . . . . . pag. 114
Livio Pagello . . . . . « 115
Giambattista Calderari . . . « »

Dramma pastorale:

Livio Pagello . . . . . « 131
Fabio Pace . . . . . « 135
Maddalena Campiglia . . . . « 136
Strozzi Cicogna . . . . . « 139

L'Accademia Olimpica, il suo celebre teatro e la rappresentazione dell' « Edipo » nel 1585. — Traduttori vicentini di tragedie e commedie antiche. — Cultori posteriori della drammatica. — Teatri recenti in Vicenza . . . . . « 143

Indice.

Errata-corrige.

ERRATA.		CORRIGE.
Pag. 7	Eccerinis	— Ecerinis
« 21	aginesi.	— taginesi.
« 25	spesso vanamente, la	— spesso, vanamente, la
« 30	a tanti altri: »	— a tanti altri ».
« 36	31 anni	— 31 anno
« 37	[*Nota*] - (1) Antigono — op. cit.	— (2) Antigono — op. cit.
« 39	azione per	— azione, per
« 44	per esortare il re	— per confortare il re
« 45	il parere loro	— il proprio parere
« 53	avoltoi	— avvoltoi
« 102	perchè si giovò	— perchè egli si giovò
« 104	di Lanciano nella	— di Lanciano, nella
« 113	sono anzi, tutti	— sono, anzi, tutti
« 125	sulla pletora	— sulla pleiade

Finito di stampare in Sala Bolognese nel Dicembre
1975 presso la Arnaldo Forni Editore S.p.A.

KV-028-538